الجمهورية العربية السورية

جامعة البعث

كلية الآداب و العلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

مذهب الصنعة عند الشعراء المولدين

في العصر العباسي الأول

بحث أعد لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف الأستاذ الدكتور

أحمد علي محمد

إعداد الطالبة

نوال عبد الكافي الأبرش

عام ٢٠٠٨-٢٠٠٩

الجمهورية العربية السورية

جامعة البعث

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الماجستير في اختصاص النقد العربي القديم بكلية الآداب والعلوم الإنسانية. في جامعة البعث.

المرشحة

نوال الأبرش

Submitted in partil fulfial lment of the reguirement for a master degree in "Old arabic cristim" at the faculty of arts and Humanities at the University of AL-Baath.

Candidate

Nawal AL-abrash

الجمهورية العربية السورية

جامعة البعث

شـــــهادة

أشهد أن العمل الموصوف في هذه الرسالة هو نتيجة بحث قامت به المرشـــحة نـــوال الأبرش تحت إشراف الدكتور أحمد علي محمد الأستاذ في قسم اللغة العربية من كليـــة الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة البعث .

وأي رجوع إلى بحث آخر في هذا الموضوع موثق في النص .

التاريخ: / /٢٠٠٨

المشرف على الدراسة

أ . د . أحمد علي محمد

Certificate

I hereby certify that the work described in the result of the author's own investigations under the supervision of professor Ahmad ali muhammd in the Department of Arabic, Facully of Arts and Humanities, Al-baath University, Reference to any works in this are is fully acknowlwdge in text.

Date: / /2008

Candidate ***Supervisor***

Nawal Al-abrash D. Ahmad ali muhammd

الجمهورية العربية السورية

جامعة البعث

تصريح

أصرّح بأن هذا البحث ﴿ **مذهب الصنعة عند الشعراء المولدين في العصر العباسي الأول** ﴾ لم يسبق أن قبل للحصول على أية شهادة ،ولا هو مقدم حالياً للحصول على شهادة أخرى .

التاريخ: / /٢٠٠٨

المرشحة

نوال الأبرش

Declaration

It's hereby declared that this research ﴿**Craftsmanship in the poetry of new poets in the first abbasid era**﴾ has not already been registered for any degree, or it's currently presented for any other degree.

Date: / /2008

Candidate

الإهداء

إلى من علّمني الصبر والثبات ومواجهة التحديات،ومن كانت تتمتم شفتاه باسمي في خلواته وصلواته وسَبَحاته..

إلى والدي الحبيب

إلى من نذرت نفسها لي في سبيل تحقيق آمالي وأمنياتي...........................

إلى أمي الحنونة

إلى من غمرني بالسعادة والطمأنينة، وجعل من البيت جنّة الدنيا وواحة هناء وسكينة،إلى صاحب القلب الكبير...

إلى زوجي الغالي

الفهــرس

الموضوع

الفصل الأول . المولّد في المؤلّفات اللغويّة والنقدية

أولاً . المولَّد في اللغة :

أ . **في المعجمات اللغويّة:** الرجل المولَّد.

ب . **في المؤلّفات اللغويّة:** اللفظ المولّد.

ثانياً . المولَّد في النقد:

أ . **المولَّد من الكلام.**

١ . التوليد في المعاني.

٢ . التوليد من الألفاظ.

ب . **الشاعر المولّد (المحدث):**

١ . الأسلوب المولَّد.

٢ . التجديد عند الشعراء المولَّدين

الفصل الثاني . مفهوم الصنعة:

أوّلاً: الطبع.

ثانياً: الصنعة :

آ. الصنعة والتكلُّف:

١. اختلاط الصنعة بالتكلُّف.

٢. انفصال مفهوم التكلّف عن الصنعة.

ب. الصنعة وتنقيح الشعر:

١. التنقيح عند الشعراء القدماء والمولَّدين.

٢. خصائص شعر التنقيح.

ج. الصنعة والبديع.

– علاقة المحسّنات البديعية بالتنقيح.

الفصل الثالث . الصنعة البديعيّة عند المولّدين:

أولاً: البديع في شعر المولّدين:

آ. الجناس.

ب. الطباق.

الفصل الرابع . صنعة المولّدين وعمود الشعر:

أولاً: تمهيد

ثانياً: الخروج على عمود الشعر

أ . الخروج على التشبيهات التقليديّة

ب . الخروج على الاستعارات التقليديّة

– مشكلة الغموض عند المولّدين

الفصل الخامس . أثر صنعة المولّدين في بنية القصيدة

أوّلاً. أثر الصنعة في المعاني الشعريّة :

أ. المعاني المولّدة.

ب. المعاني المبتكرة.

ج. أساليب عرض المعاني:

١. طريقة التضاد.

٢. طريقة التعليل.

ثانياً. أثر صنعة المولّدين في المعجم الشعري :

أ. الميل بالألفاظ إلى الرقة والسهولة.

ب. استعمال الألفاظ الأعجميّة.

ج. استعمال ألفاظ الفلسفة والمنطق.

ثالثاً. أثر صنعة المولّدين في أوزان الشعر.

آ. تجديد المولدين في الأوزان وأسبابه.

ب. ظواهر التجديد في الأوزان:

١.استخدام الأوزان الخفيفة والمجزوءة.

٢.إحياء بعض الأوزان.

٣.استنباط أوزان جديدة من الدوائر العروضيَّة.

رابعاً. أثر صنعة المولّدين العقليّة في الإطار الخارجي للقصيدة:

آ. براعة المطلع

ب. حسن التخلّص

ج. حسن المقطع

الخاتمة ونتائج البحث.

فهرست المصادر والمراجع.

مقدمة البحث

بسم الله الرحمن الرحيم

يسعى هذا البحث الذي وسمته بـ: ﴿ **مذهب الصنعة عند الشعراء المولّدين في العصر العباسي الأوّل** ﴾ إلى دراسة نتاج الشعراء المولّدين الذين كانت لهم إسهاماتٌ واضحة في تطوّر حركة الشعر العربي في العصر العبّاسي الأوّل وفق مصطلح الصنعة، كما كانت لهم إسهامات جليّة في التجديد الذي لحق القصيدة العربيّة آنذاك .

ويسعى كذلك إلى استكمال جهود الأقدمين في التطبيق النقدي وفق هذا المصطلح، وإلى بيان ما قطعه شعر المولّدين من تطور في ضوء الصنعة، ومن هنا تنبع المشكلة الأساسيّة التي انطوى عليها البحث، وهي مشكلةُ تحديدِ المصطلح وتأصيلِهِ، إذ إنّ البحث تضمّن عدة مصطلحات تعدّدت دلالاتها وتنوّعت مفهوماتها، منها : المولّد و الطبع، والصنعة، والتكلُّف، والبديع . ويأتي مصطلحُ الصنعةِ في مقدّمة هذه المصطلحات ؛ لأنّه مدار البحث، وقد تناول النقّاد هذا المصطلحَ على عجل من دون الغوص في أعماقه والوقوف عند حدوده بشكل دقيق . فكلّ ناقد في العصر العبّاسي تناول هذا المفهوم بصورة تختلف عن ناقد آخر؛ فقد يفهم أحدهم الصنعة على أنّها مراجعة النص وتنقيحه وتهذيبه، في حين يرى آخر أنّ الصنعة كلّ ما يتصل بالظواهر الفنّيّة والزخارف اللفظيّة والمحسّنات البديعيّة، و يعتقد ثالث أنّ الصنعة مرادفةٌ للتكلّف منافيةٌ للطبع ...

كلّ هذا كان له أثرٌ في اختلاف الباحثين حديثاً في معنى هذا المفهومِ وتضاربِهم في تحديد المراد منه . ومن هنا تأتي مهمّة البحث في تأصيل هذا المفهوم، ونقله إلى حيّز المصطلح، للوصول إلى تعريف أو تحديد شامل ودقيق له، ومن ثمّ تحويله إلى أداة لكشف المزايا الفنيّة والأسلوبيّة في الشعر القديم.

وقد ارتأيت خطّة عمل تسير على النحو الآتي :

جعلت هذا البحث مؤلّفاً من مقدّمة تسوّغه، ومن خمسة فصول وخاتمة، وأردفته بثَبَتٍ يضم المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث.

فتناولت في الفصل الأول منه الإحاطةَ بالمعاني والجوانب التي اشتملت عليها لفظة (المولّد)، إذ سأدرس ظاهرة الصنعة عند الشعراء المولّدين، ومن خلال العودِ للمؤلّفات اللغويّة والنقديّة تبيّن أنّ هذه الكلمةَ استخدمها النقّاد واللغويّون بمعانٍ مختلفة ودلالات متعدّدة، واستقرّ البحث على معنى شامل محدّد،يبيّن فيه سبب اختيار هذا المعنى من دون غيره .

وتحدَّث في الفصل الثاني عن مفهوم الصنعة المرجوّة في البحث من وجهة نظر ناقدة، لبيان درجات التفاوت في فهم كل ناقد لمفهومَي الطبع والصنعة،وقد اتُّخذ في هذا المقام الجانبُ التاريخي أساساً لترتيب النقاد، بُغيةَ ملاحظة تطوّر الوعي النقدي لمفهوم الصنعة، للوصول إلى تأصيل له في النقد أو ما يقاربه، عساهُ يكون أساساً ثابتاً في هذا البحث، يسير على خُطَاهُ في مجال التطبيق، وتحدّثت عن اختلاط مفهوم الصنعة بالتكلّف عند بعض النقاد سواءٌ أكانوا قدماء أم محدثين ، كما بيّنت أنّ الصنعة اتخذت عند كثير من النقّاد معنى التنقيح والتثقيف، بوصفه مرحلة من مراحل العمل الأدبي، كما اتخذت معنى البديع بوصفه وسيلة من وسائل التجويد والتنقيح .

ومنه تمّ الانتقال إلى الفصل الثالث لدراسة الصنعة البديعيّة عند المولّدين، الذين أكثروا منها أيّما إكثار، ولن يفصّل البحث في أقسام الصنعة البديعية ودراستها بشكل موسّع خَشية الانزلاق إلى البحث البلاغي لأنها ليست هدف البحث مع أنَّ مشكلة الصنعة تقوم أساساً على مستوى

الإفادة من البلاغة عامة ، إنَّما هدف البحث هنا تبيُّن أثرِ الشعراء المولّدين في أكثر الأنـــواع البديعيّة شيوعاً واستخداماً، وما أحدثوه من تغيّر فيها، وكيفيّة تطوّرها من شاعرٍ لآخر، لتبــيُّن النتيجة الأساسيّة للصنعة عند المولّدين.

وسأدرس لونين من ألوان البديع وهما الجناس والطباق، مع تعدّد الأنواع البديعيّة ؛ لأنه مــن الصعب في مثل هذا المقام التوقّف عندها جميعاً ؛ لأنّه لا مفرَّ– في مثل هذه الحــال – مــن التكرار . ذلك أنّ الطباق والجناس من أكثر الأنواع البديعيّة أهميّةً بالنسبة إلى الناقد والبلاغي وإلى الشاعر أيضاً ، وقد أكثر المولّدون من استخدامهما حتّى لكأنّهم التزموا بهمــا . وأخــذ البحث في اختياره التسلسل التاريخي للشعراء المدروسين، الّذين ظهرت عندهم هذه الظــاهرة بشكلٍ واضح . كما تطرّق البحث إلى نوافرِ الأضداد لتبيّن أثر الصنعة العقليّة فــي الــشعر، ولاسيّما عند أبي تمّام .

وبيّنت في نهاية هذا الفصل أنّ هذا الاهتمام الشديد الّذي أولاه المولّدون الصنعة اللفظيّة كــان مثار جدل ؛ لأنّ النقّاد عدّوا البديعيّين قد خرجوا على تقاليد الشعر العربي وأصــوله الفنيّــة، التي يجمعها ما يعرف في الأدب العربي باسم "عمود الشعر".

وعلى هذا الأساس قمتُ في الفصل الرابع بدراسة ما أحدثته صنعة المولّدين بما فيها مــن تنقيح وتثقيف في عمود الشعر، التي أدّت إلى تغيير بعض الثوابت ؛ سواء في الشكل أم فــي المضمون ؛ أي الخروج على عمود الشعر . وتحدّثت في هذا الفصل عن عنصري التــشبيه والاستعارة، واختلاف وظيفتهما عمّا كانت عليه عند القدماء، وما أحدثه خروجهم في هــذين العنصرين من غموض رفضه بعض النقاد، وقبله بعضهم الآخــر، ولاســيّما عبــد القــاهر الجرجاني، الّذي جعل منه سبباً لتعدّد الدلالة وغنى الإيحاء.

وأرجأت الحديث عن سائر عناصر عمود الشعر التي خرجوا عليها – وهي من ســمات صنعتهم– إلى الفصل الخامس من هذا البحث، فجعلته بعنوان: أثر صنعة المولّدين فــي بنيــة القصيدة، كالمعاني و الألفاظ و الأوزان و الإطار الخارجي للقصيدة الذي يتمثّل ب (المطلــع والتخلّص والمقطع)، وتحدّثت عن الشعراء الذين خرجوا على عنصرٍ دون سواه.

أمّا خاتمة البحث فقد تضمّنت ما تمّ التوصّل إليه من نتائج، وذُيِّل البحث بثبت للمصادر والمراجع.

أما المنهجُ الذي اتُّبع في هذه الدراسة فهو المنهج التاريخي التحليلي ؛ لأنه من أقرب المناهج النقديّة إلى طبيعة الظاهرة الأدبيّة، ولاسيّما أنّ البحث يسعى إلى تأصيل المصطلحات، وهذا بدوره يحتاج إلى التسلسل التاريخي لهذه المصطلحات، لتحويلها إلى أداة لكشف المزايا الفنيّة في النصوص، وقد تمَّ التحلّل من الجانب الوصفي كي لا تكونَ الظاهرةُ الشعريّة دالّة على الحادثة التاريخيّة، فكان الجانب التحليلي هو الهدفَ المنشود .

ومن أهم المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث : (البيان والتبيين) للجاحظ، و(العمدة) لابن رشيق ، و(الموازنة) للآمدي، و(الوساطة) للجرجاني، و(الصناعتين) للعسكري، و(عيار الشعر) لابن طباطبا ، و(شرح ديوان الحماسة) للمرزوقي، وعلى الرغم من اختلاف هؤلاء أنفسِهم في تحديد مدلولِ الصنعة ومفاهيمَ أخرى، إلاّ أنّ هذه المصادر أعانت البحث على التوصّل إلى المعنى المراد .

كما أفاد البحث من بعض المراجع الحديثة والكتب النقديّة التي تحدثت عن بعض القضايا فيه، لاسيّما (خطاب الطبع والصنعة) لمصطفى درواش، وقد عثرت على بعض المؤلّفات التي توحي عناوينها أنَّها ستبلُّ غُلَّة الظمآن، مثل (الطبع والصنعة في الشعر) لمحمّد الههياوي، فقد كان هذا الكتاب مجموعة من الخواطر والأحكام التي تنبع من الذوق والرأي الشخصي، وأطلق أحكامه إطلاقاً عامّاً مجحفاً بحق الدراسات النقديّة، والذي زاد من العجب أنّه لم يعد إلى مصدر أو مرجع واحد كي يوثّق كلامه، وجعل الطبع مضاداً للصنعة – على الرغم من تلازمهما–، وشنَّ حرباً شعواء على الصنعة بوصفها تعمّلاً وتكلّفاً، ووصف الشعر بالعقم إذا كان فيه صنعة . كما أفاد البحث من مراجع أخرى أسعفت البحث بإدراك كثير من القضايا والأفكار .

وبعدُ فهذا صنيعٌ قدّمتُه، وقد صَدَقَتِ النيّة وصح العزم، فإن ظفر برضا المنصفين فهذا رجاء، وإن لم يفز بهذه المزيّة فحسبي الجهد الذي بذلت والنية التي صدقت (فإنّ لكلِ امرئ ما نوى).

الإهداء

إلى من علّمني الصبر والثبات ومواجهة التحديات،ومن كانت تتمتم شفتاه باسمي في خلواته وصلواته وسَبَحاته...

إلى والدي الحبيب

إلى من نذرت نفسها لي في سبيل تحقيق آمالي وأمنياتي............................

إلى أمي الحنونة

إلى من غمرني بالسعادة والطمأنينة، وجعل من البيت جنّة الدنيا وواحة هناء وسكينة،إلى صاحب القلب الكبير...

إلى زوجي الغالي

الفصل الأول

المولّد في المؤلّفات اللغويّة والنقديّة

أولاً . المولَّد في اللغة:

أ . في المعجمات اللغويّة: الرجل المولَّد.

ب. في المؤلّفات اللغويّة: اللفظ المولّد.

ثانياً – المولَّد في النقد:

أ . المولَّد من الكلام.

١ – التوليد في المعاني.

٢ – التوليد من الألفاظ.

ب. الشاعر المولّد (المحدث):

١ – الأسلوب المولَّد.

٢ – التجديد عند الشعراء المولَّدين

تردّدت كلمة (مولّد) في المؤلفات اللغويّة والنقديّة بدلالات مختلفة، فوردت عند أهل اللغة بمعنى يختلف عمّا هو عليه عند النقّاد، وقد كانت هذه الكلمة صفةً للشخص وللفظ وللكلام وللشاعر.

فإذا قيل: (رجل مولّد) أُريد بذلك أصله ونسبه بوصفه رجلاً غير عربي كما ورد ذلك في معجمات اللغة، أمّا إذا قيل: (لفظ مولّد) فإنَّ ذلك يعني صفة للفظ الذي دخل اللغة العربيّة بعد عصر الاحتجاج، وإذا قيل :(معنى مولّد) فإنّ هذه الكلمة تكون صفة لتلك القدرة التي يتميّز بها الشاعر في توليد معانيه. وتوليد المعاني من سمات الشعراء المحدثين، وقد جعلها بعض النقّاد والبلاغيين لوناً من ألوان البديع كما سيتم توضيحه، أمّا إذا قيل: (شاعر مولّد) فهذا يعني أنّه محدث بغض النظر عن أصله ونسبه، ولكن بصفته شاعراً عاش في العصر العبّاسي؛ أي جاء بعد طبقة الجاهليين والمخضرمين، الذين يُحْتَجُّ بشعرهم لإثبات صحة قاعدة أو خطأ أخرى، والشعراء المولّدون (المحدثون) هم الذين أتوا بعد عصر الاحتجاج أي بعد (١٥٠هـ)، ولا يُحْتَجُّ بشعرهم إلاّ في المعاني.

و(الرجل المولّد) بوصفه عربيّاً غير محض ورد في المعجمات اللغويّة، أمّا (اللفظ المولَّد) فكان مجالاً للبحث في المؤلّفات اللغويّة، و(المعنى المولّد) ورد في الدراسات البلاغيّة وبعض الكتب النقديّة، أمّا (الشاعر المولّد) فكان يرد في المؤلّفات النقديّة.

والذي يهمُّ في هذا البحث (الشاعر المولّد) الذي تميّز بسماتٍ محدَّدة في شعره أهمّها الصنعة.

١ – المولَّد في اللُّغة:

أ – المولَّد بوصفه رجلاً غير عربي كما ورد في المعجمات اللغويّة وبعضٍ من الكتب التاريخيّة.

ب – المولَّد بوصفه لفظاً كما ورد في المؤلّفات اللغويّة.

أ – المولَّد بوصفه رجلاً غير عربي:

من خلال العودة إلى معجمات اللغة بهدف تتبّع دلالة مفردة (مولّد)، فقد تبيّن أنَّ معظم تلك المعجمات أكّدت أنَّ المولَّد يعني عدم الأصالة في جنس العرب، ثُمَّ أُطلق على الشاعر مجازاً وسُمِّيَ بذلك لحدوثه؛ سواءٌ أكان عربيّاً صريحاً أم كانت دماؤه ممتزجة مع دماءٍ غير عربيّة، كأبي نواس وبشار بن برد.

ففي تهذيب اللغة ذكر بأنَّ الجارية المولَّدة هي التي «تولد بين العرب وتنشأ مع أولادهم ويغذونها غذاء الولد ويعلمونها من الأدب مثل ما يعلمون أولادهم، وكذلك المولَّد من العبيد، وإنَّما سُمِّي المولّد من الكلام مولَّداً إذا استحدثوه، و لم يكن من كلامهم فيما مضى»[١].

وورد في لسان العرب: «رجلٌ مولّد: إذا كان عربيّاً غير محض، [يقول] ابن شميل: المولّدة التي ولدت بأرض وليس بها إلاّ أبوها أو أمّها. وجارية مولّدة: تولد بين العرب وتنشأ مع أولادهم ويغذونها غذاء الولد ويعلّمونها من الأدب مثل ما يعلّمون أولادهم؛ وكذلك المولّد من العبيد، وإن سُمّي المولّد من الكلام مولَّداً إذا استحدثوه و لم يكن من كلامهم فيما مضى... والمولَّد: المحدث من كلّ شيء ومنه المولَّدون من الشعراء إنّما سُمّوا بذلك لحدوثهم»[٢].

وفي أساس البلاغة ذُكِرَ: غلامٌ مولَّد وجارية مولّدة: من كانت ولادته عند العرب ونشأ مع أولادهم وتأدبَ بآدابهم. ومن المجاز: ولّدوا حديثاً وكلاماً: استحدثوه، وكلام مولّد: ليس من أصل لغتهم، وشاعر مولّد[٣].

أمّا في تاج العروس فقد ورد: «عربيّة مولّدة ورجلٌ مولَّد: إذا كان عربيّاً غير محض..»[٤].

---

(1) الأزهري (تهذيب اللغة)، تح: يعقوب عبد النبي، الدار المصريّة للتأليف، د.ت، مادة (ولد).

(2) ابن منظور (لسان العرب)، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ١٤١٦هـ – ١٩٩٥م، مادة (ولد).

(3) الزمخشري (أساس البلاغة)، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٦م، مادة (ولد).

(4) الزبيدي، محمّد مرتضى (تاج العروس من جواهر القاموس)، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، مادة (ولد).

فالأقوال السابقة تدلُّ أنَّ المولَّد كان يعني الرجل العربي غير المحض، ثمَّ أطلق اللغويُّون القدماء على الألفاظ والتراكيب الجديدة اسم: المولَّد، أي الكلام غير الأصيل في العربيّة، وهذا المعنى يتمّ ملاحظته من أقوال اللغويّين السابقة، فقد ذكروا بعد تعريفهم الرجل المولَّد أنَّ الكلام المولَّد هو الذي استحدثوه ولم يكن من أصل لغتهم. فأصبح في المعجمات القديمة والحديثة «المولّد: المحدث من كلّ شيء، وكلام مولّد: كلّ لفظ استحدثه العرب ولم يكن من كلامهم فيما مضى»(٥).

إنَّ القول بأنَّ المولَّد هو من كان أصله غير عربي اقتصر على المعجمات اللغويّة ولم يكن ظاهراً في المؤلّفات النقديّة؛ أي أنَّ النقاد عندما ذكروا الشعراء المولّدين لم يقصدوا بهم الشعراء غير العرب، إلاّ أنَّ بعض المؤلّفات الحديثة أشارت إلى الشعراء المولّدين بوصفهم أعاجم، فقد عرّف الباحث عزيز فهمي التوليد بأن «يختلط رجل من أمّة بامرأة من أمّة أخرى فينسل اختلاطهما ولداً مولّداً يجري في عروقه دم الأمّتين»(٦). وقد درس هذه الظاهرة في شعر هؤلاء الشعراء، وبيَّن ما للتوليد من أثر في نفوسهم وما لهم من تأثير في المجتمع والشعراء العرب أيضاً، فذكر أنّ المجتمع البغدادي كان خليطاً من العرب والفرس والخراسانيين والروم واليونان والقبط... وبيّن أنَّ هذه الشعوب امتزجت امتزاجاً قويّاً واختلطت أنسابها، وساعد على هذا الاختلاط كثرة الجواري اللاتي أسرن في الحروب الإسلاميّة... وذكر أنَّ هذه الدماء امتزجت هي وغالب المولدين في ذلك العصر مع أبناء الجنسيّة الواحدة من الخلفاء، وكان أكثرهم مولّداً، فموسى الهادي وأخوه هارون الرشيد ولدا من سبية من خرشنة هي «الخيزران»، والمنصورُ أمُّه «سلامة» بربريّة من بلاد المغرب، والمأمونُ أمُّه جارية فارسيّة اسمها «مراجل» والمعتصم أمُّه جارية والمتوكّل أمُّه جارية.

---

(5) رضا، يوسف محمّد (معجم العربيّة الكلاسيكيّة والمعاصرة)، ط١، مكتبة لبنان ناشرون – لبنان، ٢٠٠٦م، مادة (ولد).

(6) د. فهمي، عزيز (المقارنة بين الشعر الأموي والعبّاسي في العصر العبّاسي الأوّل)، تح: محمّد قنديل البقلي، دار المعارف، د.ت، ص ١٤٦.

كما تحدَّث عن شعراء ذلك العصر الذين كان بعضهم من الموالي مثل بشار وحماد عجرد وأبي نواس وأبي العتاهية ومسلم بن الوليد ومروان بن أبي حفصة وسلم الخاسر وأبي دلامة وأبان ابن عبد الحميد اللاحقي والضحاك وديك الجن والرقاشي وابن مناذر والعكوك والرياشي(٧).

وذكر أنَّ لكلّ شعب خصائصَ ومميّزاتٍ، وما حياة الشعراء في العصر العباسي إلاّ صورةٌ من حياة العصر، قد تكون هذه الصورة على غير حقيقتها نوعاً ما، وهذا طبيعي، لأنَّ الشاعر أو الفنان أوّل من ينقاد لعواطفه، وليس الشاعر شاعراً ولا الفنّان فنّاناً إلاّ بفيض عواطفه وغلبة مشاعره، لأنه عصر ولد جيله خليطاً من أمم مختلفة متباينة، فكان هذا العصر عصر انحلال القوميّات... إذ التوليد هو العامل الأساسي في هذه الحياة الجديدة، ثمّ المال وهو أمر فرعي له خطره، ولم يقتصر اللهو على المولّدين بل جرى فيه العرب الخُلَّص شوطاً بعيداً(٨). وتحدّث عن الآثار التي يتركها التوليد في نفوس الشعراء، كالتناقض في حالات الشعور والإحساس المتوالي بالاضطراب، ومثاله قول أبي العتاهية المولّد:

لن يُصلح النفسَ إن كانت مُـدبَّرةً ... إلاّ التنقُّل مـن حـالٍ إلى حـالِ(٩)

وذكر بأنَّ ثلثي شعر بشّار في المجون وثلثه في الزهد، وأنَّ ثلث شعر أبي العتاهية في المجون وثلثيه في الزهد»(١٠).

كما تميّزت نفسيّة الشعراء المولّدين بالسوداويّة – على حد تعبيره – وذلك يظهر بوضوح عند أبي العتاهية... وما إلى هنالك من خصائص تميّزوا بها من الشعراء العرب الخُلَّص.

---

(7) المرجع نفسه، ص ١٤٦ بتصرّف.

(8) فهمي (المقارنة بين الشعر الأموي والعباسي) ص ١٤٦، بتصرّف.

(9) ديوان أبي العتاهية، تح: شكري فيصل، مكتبة دار الملاّح – دمشق، ١٣٨٤هـ – ١٩٦٤م، ص ٣٢١، وورد في الديوان «إن كانت مصرّفة».

(10) فهمي (المقارنة بين الشعر الأموي والعباسي) ص ١٧٥.

إذن فالباحث عزيز فهمي أطلق اسم المولدين على الشعراء الذين هم من أصولٍ أعجميّة، سواءٌ أكانت من ناحية الأب أم الأم، وجعل لها ميّزات تختلف عن ميزات الشعراء ذوي الأصول العربيّة الصريحة، وهذه الدراسة فريدة من نوعها، وتكاد تكون وحيدة فيما اطَّلعت عليه من مواد بحثيّة؛ لأنّه انفرد عن بقيّة النقّاد في نظرهم إلى الشعراء المولّدين، وعلى هذا الأساس فلن يُعوَّل عليها في النظر إلى المولّدين على أنّهم شعراء أعاجم.

وفي هذا المجال لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ لفظة مولّد أُطلقت على فئةٍ من الناس في بلاد الأندلس وهي من أصولٍ عربيّة وإسبانيّة، وبناءً على ذلك فإنَّ المولّدين في هذه البلاد هم «طبقة نشأت في الأندلس من زواج المسلمين بالإسبانيّات، وشكّلت هذه الطبقة بمرور الزمن الغالبيّة العُظمى من سكّان الأندلس، فمنهم المزارعون والطلبة والتجار والفقهاء والصنّاع»[١١].

ومع أنّ هؤلاء المولّدين كانوا يدينون بالإسلام، ويتخذون نوع الحياة التي يتخذها المسلمون الوافدون على الأندلس فإنّهم لم يفقدوا شخصيّتهم الذاتيّة [بوصفهم] إسبانيي الأصل. ولقد تألّفت من المولدين العصبيّة المولّدة ودعوى المولّدين، وكانت تضم أكبر طائفة منهم، وقد ظهر ذلك في حركاتهم الثوريّة المتعدّدة وميولهم الانفصاليّة عن سلطان قرطبة...[١٢]. وكان شعورهم بالغبن من حكومة الأندلس من أهم الأسباب التي دعتهم إلى هذه الثورات، فقد كانت هذه الحكومة تحرمهم من المناصب المهمّة في الدولة، وتثقل كاهلهم بالضرائب، فقاموا بالثورات أملاً بتحسين وضعهم السياسي والاجتماعي.

«إنّ هذه الثورات المتعدّدة التي قاموا بها منذ مطلع عصر الإمارة كان لها أكبر الأثر في زعزعة حكم بني أميّة، وعجزهم عن إقامة حكومة مركزيّة قويّة تدير شؤون البلاد، وأدّت إلى

([11]) الفقي، عصام الدين عبد الرؤوف (تاريخ المغرب والأندلس)، مكتبة نهضة الشرف – جامعة القاهرة، ١٩٨٤م، ص ٨٢.

([12]) سالم، السيد عبد العزيز (تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس)، دار المعارف – لبنان، ١٩٦٢م، ص ١٢٩ بتصرّف.

قيام دول الطوائف الأولى، التي مزّقت وحدة الأندلس التي حقّقها [عبد الرحمن] الداخل وناضل من أجلها طويلاً»(١٣).

هذا فيما يخصُّ هذه الطبقة التي أُطلق عليها اسم «المولّدين»، إذ لا بدّ من ملاحظة هذا التقارب في سبب التسمية، فالذين يرجعون بأصولهم إلى أنسابٍ غير عربيّة يُطلق عليهم هذا الاسم، وهذا ما لُوحظ سواء في المشرق أم المغرب، إلاّ أنَّ الشعراء المولّدين الّذين سيتطرّق إليهم البحث ليس بالضرورة أن يكونوا من أصولٍ أعجميّة – وإن كان بعضهم من أصل أعجمي – إنّما سُمّوا بهذا الاسم عند النقّاد لاعتبارات زمنيّة ولتغييرات أحدثوها في الشعر، كما سيتبيّن ذلك، وقد تمَّ ذكر المولّدين – بوصفهم طبقة من الناس وليسوا بشعراء – من أجل الإحاطة بالجوانب والمعاني كافة التي يمكن أن تتّخذها كلمة «مولّد».

وسيتمُّ الاقتصار في الدراسة اللغويّة للفظ (المولّد) على ما أوردته معجمات اللّغة، ثمَّ يتمُّ الحديث عن التطوّر الذي لحق هذه الكلمة، لاسيَّما أنَّ اللغويّين أصبحوا يدرسون اللفظ المولّد، فلفظة المولّد غدت سمةً للفظ عند اللغويّين.

ب – اللفظ المولَّد:

أُطلق لفظ مولَّد على الرجل العربي غير المحض الذي لم يكن أصيلاً في جنس العرب، ثمَّ أطلق اللغويّون على الألفاظ والتراكيب الجديدة اسم المولَّد، وليس هناك كبير اختلاف فيما ترمي إليه هذه الدلالات،«إنَّما جرى الاتساع فيها واستقرّت التسمية حملاً على الأصل الذي مداره الولادة والنشوء، حرصاً على النقاء في الدم واللغة، فمن لم يكن ولد من أصل عربي خالص لا تشوبه شبهة عُدَّ مولَّداً، ويبدو هذا التفكير متفقاً وطبيعة المجتمع العربي الذي كان امتداداً للعصبيّة القبليّة، ثمَّ كسر الإسلام بالمساواة حدَّته ....، وتعليل الصلة بين الأصل القديم للمعنى

---

(13) بوِّز، فارس (تاريخ العرب في الأندلس: من الفتح العربي حتّى سقوط غرناطة)، منشورات جامعة دمشق، ١٤١٦هـ-١٩٩٥م، ص ١٤٣.

وما قيس عليه أمر خفي، ذلك أنَّ من استخدم العربيّة واجتهد فيها أو تصرّف كان إمّا عربيّاً صرفاً، وإمّا عربيّاً غدت لغته بمخالطة الأعاجم – وحتّى الحواضر – [غير فصيحة]، فذهبت عنه (شرعيّة) النقاء المحض، وصار مولَّداً، أو معدوداً في جملة من حظر الاحتجاج بهم أو بكلامهم على صحّة العربيّة وفصاحتها عند أهل اللغة الأوائل، ودخل في هذه الدائرة شعراء عرب وغير عرب خلّص كجرير والفرزدق والأخطل وبشّار وأبي نواس»(١٤).

إنَّ المولَّد في المؤلّفات اللغويّة: «هو صفة اللفظ الذي دخل اللغة العربيّة بعد عصر الاحتجاج»(١٥).

والعامل الرئيس في دخول هذه المفردات يرجع إلى ما أُتيح للشعوب الناطقة بالعربيّة، من قبل الإسلام ومن بعده، من فرص الاحتكاك المادي والثقافي والسياسي بالشعوب الأخرى، وما نجم عن هذا الاحتكاك وعن التطوّر الطبيعي للحضارة العربيّة من مستحدثات، لم يكن للعرب ولا للغتهم عهد بها من قبل في ميادين الاقتصاد والصناعة والزراعة والتجارة والعلوم والفلسفة والآداب والدين ومختلف مناحي السياسة والاجتماع. ثمَّ أدت الفتوح العربيّة بعد الإسلام إلى احتكاك العرب وامتزاجهم بكثيرٍ من الشعوب، التي لم يتصلوا بها من قبل أو كان اتصالهم بها ضيّق النطاق محدود الآثار، فانتقل إلى اللغة العربيّة وإلى اللغات العاميّة المتفرّعة منها عدد كبير من مفردات اللغات الفارسيّة والسريانيّة واليونانيّة والتركيّة(١٦).

«إنَّ البيئة العبّاسيّة بما جدَّ فيها من مظاهر الحضارة الماديّة، ومن أوجه الثقافة الأجنبيّة خاصّة، وبما حدث فيها من جوانب الحياة الاجتماعيّة، اقتضت ألفاظاً جديدة للتعبير عن تلك

---

(14) بوبو، مسعود (دراسات في اللغة)، مطبعة ابن حيّان – دمشق، ١٤٠٤هـ–١٩٨٤م، ص ٢١٥.

(15) يعقوب، إميل – بركة، بسّام – شيخاني، مي (قاموس المصطلحات اللغويّة والأدبيّة)، ط١، دار العلم للملايين، ١٩٨٧م، ص٣٨٠.

(16) وافي، علي عبد الواحد (فقه اللغة)، ط١، دار نهضة مصر، الفجالة – القاهرة، د.ت، ص ١٩٩+٢٠١ بتصرّف.

المظاهر والأوجه والجوانب. وقد تجلّت العبقريّة اللغويّة عند العرب في ثلاثة أنواع من الألفاظ: المولّدة والدخيلة والمعرّبة»(١٧).

لقد اختلف اللغويّون أنفسهم في تحديدهم مدلول اللفظ المولّد، و لم يستقر المعنى الموحَّد إلاّ في العصر الحديث، وربّما يرجع السبب في ذلك إلى الاعتداد بأصل المعنى اللغوي والإبقاء على أثره وكأنّه بمترلة الجوهر، ثمّ عدّ تنوّعاته الدلاليّة أو الاصطلاحيّة الجديدة بمترلة العرض الطارئ، فضلاً عمّا يسبّبه تفاوت اجتهاد الباحثين واختلاف وجهات نظرهم أحياناً من اضطراب في فهم المصطلحات وتفهيمها(١٨).

لقد رأى السيوطي أنّ المولّد: «هو ما أحدثه المولّدون الذين لا يحتجّ بألفاظهم ومثال ذلك كلمة: (أخّ) التي تقال عند التأوّه: كلمة مولّدة. وكذلك (الكابوس) الذي يقع على النائم: كلمة مولّدة»(١٩).

وذكر أنَّ الجوهري قال في الصّحاح: «الطَّرَش: أهونُ الصَّمم، يقال هو مولَّد»(٢٠).

لقد عدَّ القدماء المولَّد «كلّ لفظ أو تركيب جاء بطريق الاشتقاق أو تحويل الدلالة أو التعريب أو حدوث تعديل، أو تحريف أو لحن في الصيغة، وتكلَّم به المولّدون أو العامّة بعد عصر الاحتجاج، وقد أدرج ضمن المولّد والتوليد مظاهر التغيّر اللغوي جميعاً، ومن هنا جاء التحديد النظري لثعلب للمولَّد بناءً على هذا الفهم واسعاً فضفاضاً إلى حدٍّ كبير»(٢١).

([17]) فرّوخ، عمر (تاريخ الأدب العربي) الأعصر العباسيّة: الأدب المحدث إلى آخر القرن الرابع الهجري، ط٤، دار العلم للملايين، ١٤٠١هـ-١٩٨١م، ٢/٤٠.

([18]) بوبو (دراسات في اللّغة) ص ٢١٣، بتصرّف.

([19]) السيوطي، جلال الدين (المزهر في علوم اللغة وأنواعها)، تح: محمّد أحمد جاد المولى بك – محمّد أبو الفضل إبراهيم – علي محمّد البجّاوي، ط١، دار إحياء الكتب العربيّة، د.ت، ١/٣٠٤.

([20]) الجوهري (الصحاح)، تقديم: عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربيّة – بيروت، مادّة (طرش).

([21]) خليل، حلمي (المولَّد في العربيّة) دراسة في نموّ اللغة العربيّة وتطوّرها بعد الإسلام، دار النهضة العربيّة – بيروت، د.ت، ص ١٦٦.

يقول السيوطي في المزهر: «في أمالي ثعلب: سُئل عن التغيير فقال: هو كلّ شيء مولَّد، وهذا ضابط حسن يقتضي أنَّ كلّ لفظ كان عربي الأصل، ثمَّ غيّرته العامة بهمز، أو تركه، أو تسكين أو تحريك، أو نحو ذلك، مولد؛ وهذا يجتمع منه شيء كثير»[٢٢].

إنّ تسمية أيّ تغيّر في اللفظ توليداً هو تعميم مطلق، إذ إنَّ ثعلباً لم يميز المولَّد من المعرّب والدخيل «فالتوليد هو تغيُّر لغوي لا شكَّ في ذلك، ولكن ليس كل تغيّر لغوي توليداً؛ وذلك لأنَّ التغيُّر اللغوي يشمل البنية اللغويّة في جوانبها الصوتيّة أو الصرفيّة أو التركيبيّة أو الدلاليّة أو فيهما جميعاً، بينما التوليد يتّجه أساساً إلى التغيُّر الدلالي وحده، ولكنّه مع ذلك يأخذ في اعتباره التغيّرات التركيبيّة والاشتقاقيّة بما لها من اتصال مباشر في إعطاء اللفظ دلالة جديدة لم تعرفها العربيّة القديمة»[٢٣].

إنَّ القدماء استغنوا عن الألفاظ المولَّدة في استعمال اللُّغة، و لم يستشهدوا بشعر المولّدين في الألفاظ كما هو الحال في شعر القدماء، إنَّما اكتفوا بالاستشهاد بشعرهم في المعاني، يقول ابن جنّي: «المولّدون يُستشهد بهم في المعاني كما يُستشهد بالقدماء في الألفاظ»[٢٤].

لقد استقرت نظرة المحدثين للمولّد على أنَّه التغيُّر والتطوّر في دلالة اللفظ «وهناك شبه إجماع على عدّ المولّد لوناً من ألوان التطوّر اللغوي، تدفع إليه حتميّة التطوّر البشري وتقدّم المجتمعات وتنتصر له حيويّة اللغة»[٢٥].

([22]) السيوطي (المزهر في علوم اللغة) ٣١١/١.

([23]) خليل (المولَّد في العربيّة) ص ١٦٨.

([24]) ابن رشيق (العمدة)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل – بيروت، ١٤٠١هـ–١٩٨١م، ٢٣٦/٢.

([25]) بوبو (دراسات في اللغة) ص ٢٢٤.

واختلفت أقوالهم فيما إذا كان المولَّد عربيّ الأصل أو كان لفظاً أجنبيّاً واستعمله المولّدون، فالدكتور علي عبد الواحد وافي يرى أنَّ المولَّد «هو ما دخل اللغة العربيّة من مفردات أجنبيّة ولم يعرفه فصحاء العرب واستعمله المولّدون من بعدهم»(٢٦).

والمولَّد عند الدكتور حسن ظاظا: «هو لفظ عربي البناء أعطي في اللغة الحديثة معنى مختلفاً عمّا كان العرب يعرفونه، مثل: الجريدة، المجلة، السيارة....إلخ»(٢٧).

ورأى أنَّ المولَّد يصيب التعابير والجمل كما يصيب الألفاظ، وهو أمرٌ له خطورته على اللغة بحيث ينبغي ألاّ نتركه بلا حسيب ولا رقيب(٢٨)، ومثاله: (ويلمّه) بفتح الواو وضم اللام وتشديد الميم، والأصل (ويل لأمّه)، وقد استُعمل ذلك للتعبير عن الدهشة أو التفجّع حتّى إن لم يكن ذا أم. ومثاله قول أبي نواس:

ويلمّه صِلٌّ أصلال إذا جَفَلوا يرون كلّ مُعَيّ القَولِ مِغلاقا(٢٩)

أمّا الدكتور عبد القادر المغربي فقد رأى أنَّ المولَّد «ما لم يعرفه أهلُ اللغة ولم ينطقوا به من الكلام، وإنَّما استعمله المولّدون وجروا عليه في منثورهم ومنظومهم... والمولّدون هم الذين ولدوا وعاشوا في الإسلام فإذا نطقوا بكلمة، أو أتوا بتركيب لم يعرفه الجاهليون ولا المخضرمون قيل له: مولّد، فلا يحتجّ به، ولا يقاس عليه، وكثير من الكلمات تدور على ألسنة الفصحاء، فتحسب فصيحة وهي مولّدة؛ مثل (اكتنه الشيء) إذا عرف كنهه وحقيقته»(٣٠)

---

(26) وافي (فقه اللغة) ص ١٩٩.

(27) ظاظا، حسن (كلام العرب) من قضايا اللغة العربيّة، دار النهضة العربيّة، ١٩٧٦، ص٧٩.

(28) المرجع نفسه ص٩٢.

(29) ديوان أبي نواس. تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ١٣٧٢هـ – ١٩٥٣م.
الصل والأصلال: الداهية المنكرة. معي القول: معجز التعبير. المغلاق: القول المبهم.

(30) المغربي، عبد القادر: (الاشتقاق والتعريب)، ط٢، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٦٦هـ–١٩٤٧م، ص٦٢.

وأكّد أنّ «المولّد وضروبه وشُعب استعمالاته كثيرة جدّاً، لا يمكن الإحاطة بها، أو تصويرها لذهن القارئ، ما لم يعرض عليه جميع ما نظمه المولّدون وكتبوه، فإنّه لا تكاد تخلو قصيدة من منظومهم، ولا مقالة من منثورهم — من كلمة أو كلمات مولّدة اشتقاقاً أو تعريباً، ومن تركيب تشبيهي أو كنائي اصطلحوا عليه وزيّنوا كلامهم به، ولم يعرفه أهل اللغة، ولم ينتبهوا إليه»(٣١).

إنّ اللفظ المولّد بوصفه عربيّ الأصل، وأعطي مدلولاً جديداً بطريق الاشتقاق أو المجاز أو نقل الدلالة، استخدمه الشعراء في العصر العبّاسي الأوّل وما بعده في أشعارهم، وكان من أثر اختلاط الأعاجم بالعرب «إذ أصيبت العربيّة بكثير من لكنات الموالي، فقد كانوا يجدون عسرةً في نطق بعض حروف العربيّة التي لا توجد في لغاتهم،... كما تسرّبت اللكنات إلى ألسنة طبقات الشعراء الموالي الذين أنتجهم هذا الاختلاط بين الأجناس»(٣٢).

فاللغة الفارسيّة وغيرها أمدّت اللغة العربيّة في العصر العبّاسي بألفاظٍ جديدة أطلق عليها اسم (المولّدة)، وكانت تشيع على ألسنة الشعراء والناس في الحياة اليوميّة، ولذلك استُشهد بكلام المولّدين في المعاني ولم يُستشهد بهم في الألفاظ.

٢ – المولّد في المولّفات النقديّة:

لقد ظهرت كلمة المولّد في مؤلّفات النقاد أيضاً فكانوا يقصدون بها؛ إمّا كونها طريقةً في الكلام؛ أي توليداً في المعنى وتوليداً من اللفظ، وإمّا كونها وصفاً للشاعر المحدث.

أ – المولّد من الكلام:

أشار النقّاد ولاسيّما القدماء منهم إلى طريقة التوليد من الكلام عند الشعراء من ناحيتين:

---

(31) المغربي: (الاشتقاق والتعريب) ص٦٧.

(32) خليل: (المولّد في العربيّة) ص٢٤٥ بتصرّف.

التوليد في المعاني والتوليد من الألفاظ.

١ – التوليد في المعاني:

إنَّ التوليد في المعاني سمةٌ من سمات الشعراء لا سيّما المحدثين منهم، وقد يكون لوصف الشاعر بالمولّد صلة بهذا الأمر، فهو فضلاً عن كونه شاعراً مولَّداً – بفتح اللام – ويعني (المُحدَث) فهو كذلك شاعر مولِّد – بكسر اللام – أي مولِّد للمعاني.

لقد عدَّ بعض النقاد التوليد في المعاني لوناً من ألوان البديع، وهو يدلُّ على حذق الشاعر وفطنته وحدّة قريحته، وقد أكّد ابن رشيق ضرورة توليد الشاعر للمعنى ؛ لأنَّه إذا لم يفعل ذلك فإنَّ اسم الشاعر عليه مجاز لا حقيقة يقول: «وإنّما سُمِّي الشاعر شاعراً، لأنَّه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص ممّا أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر؛ كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له إلاّ فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير»[٣٣].

وعندما يلجأ الشاعر إلى التوليد فإنَّ المعاني المعروفة المألوفة تتزايد، وهذا من حسنات الشعراء المولدين «فإذا رام شاعر إنشاء قول شعري نشَّط ذاكرته، وانتقى منها ما حفظ من النصوص، ثمَّ أعاد صياغتها بطريقته الفنية الخاصّة؛ فيزيد في [بعض] منها، أو يولّد منها بعض المعاني الجزئيّة أو الفرعيّة. وعلى هذا النحو تتسع عبر الزمن دائرة المضامين وتزداد معاني الأغراض غزارة وثراء»[٣٤].

---

(33) ابن رشيق (العمدة) ١/١١٦.

(34) الرقيق، حافظ (شعر التجديد في القرن الثاني الهجري): بشّار – أبو نواس – أبو العتاهية. ط١، دار صامد – المطبعة المغاربيّة، ٢٠٠٣م، ص٧٠+٧١.

يقول ابن رشيق: «إذا تأمَّلْت هذا تبيَّن لك ما في أشعار الصدر الأوّل الإسلامي من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثمَّ ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة، التي لا تقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة والفلتة المفردة ثمَّ أتى بشار بن برد وأصحابُه فزاد معاني ما مرَّت بخاطر جاهليٍّ ولا مخضرم ولا إسلامي. والمعاني أبداً تتردّد وتتولَّد، والكلام يفتح بعضُه بعضاً»(٣٥).

وقد عرَّف ابن رشيق التوليد في المعاني وأخرجه من دائرة السرقة يقول: «التوليد: أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدّمه، أو يزيد فيه زيادة؛ فلذلك يسمّى التوليد، وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضاً «سرقة» إذ كان ليس آخذاً على وجه»(٣٦).

وذكر مثالاً على التوليد قول جرير «يصف الخيل:

يخرجن من مُستطير النَّقْعِ داميةً ... كأنَّ آذانَها أطرافُ أقلام

فقال عديّ بن الرقاع يصف قِرن الغزال:

تُزجي أغنّ كأنَّ إبرةَ رَوْقِهِ ... قلمٌ أصابَ من الدواةِ مِدادَها

فولَّد بعد ذكر القلم إصابته مداد الدواة بما يقتضيه المعنى؛ إذ كان القرن أسود. قال العُماني الراجز بين يدي الرشيد يصف الفرس:

تخالُ أذنيه إذا تشوَّفا ... قادمةً أو قلماً محرَّفا

فولَّد ذكر التحريف في القلم، وهو زيادة صفة»(٤).

---

(35) ابن رشيق (العمدة) ٢/٢٣٨.

(36) ابن رشيق (العمدة) ١/٢٦٤.

(٤) ابن رشيق (العمدة) ١/٢٦٤. تشوَّفا: ارتفعتا، قادمةً: ريشة مقدمة الجناح، محرّفاً: مقصوص قصاً مائلاً.

وذكر ابن رشيق في قُراضة الذهب نوعاً من التوليد يلجأ إليه شاعران في وقتٍ واحد لقضيّة واحدة، يقول: «وربّما تناول الشاعران معنى شاعر متقدّم ليولّدا منه معنىً مُحدثاً فاتفقا، كقول حمزة بن بِيض يمدحُ الفيض:

ولائمةٍ لامتك يا فـيضُ في النـدى ... ومن ذا الذي يثني الغمامَ عن القَطْرِ

تناوله أبو الطيب والسرّي المَوصِلي في وقت واحد وممدوحُهما، واحد فقال أبو الطيب في سيف الدولة:

وما ثناكَ كلامُ النـاسِ عَـنْ كَـرَمٍ ... ومن يَرُدُّ طريـقَ العـارضِ الهَطِـلِ

وقال السرِّي المُوْصِلي فيه أيضاً:

وهو الغمامُ فهـل تُـثنى صـواعِقُهُ ... وهل تُسَدُّ علـى شـؤبوبهِ الـسُّبُل

وربَمَّا وقع هذا من غير اقتداء، ويظن صاحبُه أنَّه اخترعه كما ذكر الثعالبي في اليتيمة»[٣٧].

لقد أولى ابن رشيق التوليد في المعاني اهتماماً بيّناً، أمَّا من أتى بعده مثل ابن حِجة الحموي فلم يولِ التوليد بكل أنواعه كبير اهتمام، وجعله على نوعين: في الألفاظ وفي المعاني.

إنَّ توليد المعاني يدلُّ على فطنة الشاعر يقول ابن حجّة: «التوليد ليس تحته كبير أمر، وهو على ضربين: من الألفاظ والمعاني... والتوليد من المعاني هو [الأسَير] وهو الغرض ههنا، وذلك أنَّ الشاعر ينظر إلى معنى من معاني من تقدّمه، ويكون محتاجاً إلى استعماله في بيت من قصيدة له، فيورده ويولد منه معنى آخر، كقول القطامي:

قد يدرك المتـأنّي بعـض حاجتـه ... وقد يكون مع المستعجل الزلل

وقال مَن بعده، ونقص الألفاظ، وزاد تمثيلاً وتوكيداً وتذييلاً:

([37]) ابن رشيق (قراضة الذهب في نقد أشعار العرب). تح: الشاذلي بويحى. الشركة التونسيّة للتوزيع، ١٩٧٢م، ص٨٧.

عليك بالصبر فيما أنت طالِبُه   إنَّ التخلُّق يأتي دونه الخُلُق

فمعنى صدر هذا البيت معنى بيت القطامي بكماله، ومعنى عجزه نوع التذييل، وما تقدم ذكر، وهو مولد»(٣٨).

وذكر ابن أبي الإصبع أنَّ «القطامي أخذ معناه من عدي بن زيد العبادي حيث قال:

قد يدرك المبطئ من حظه   والخير قد يسبق جهد الحريص

وعدي نظر إلى قول جمانة الجعفي:

ومستعجل، والمُكث أدنى لرُشده   لم يدرِ في استعجاله ما يبادر»(٣٩)

وذكر ابن وكيع التنيسي أنَّ التوليد نوع من أنواع السرقات مع أنَّ ابن رشيق نفى عن التوليد في المعاني أن يُقال عنه: سرقة، كما سبق الحديث عنه.

فقد ذكر في كتابه: «المنصف في نقد الشعر» عشرة أوجه لتفسير السرقات وأوضح أنَّ هذه الوجوه تغفر ذنب سرقة الشاعر وتدلُّ على فطنته، وجعل من بين هذه الوجوه نوعين من أنواع التوليد هما: توليد كلام من كلام لفظهما مفترق ومعناهما متفق.

وتوليد معانٍ مستحسنات في ألفاظ مختلفات.

وجعل النوع الأول- وهو توليد كلام من كلام لفظهما مفترق ومعناهما متفق- «من أدلّ الأقسام على فطنة الشاعر، لأنَّه جرّد لفظهُ من لفظ من أخذ منه، وهو في معناه متفق معه...

---

(38) ابن حجة الحموي (خزانة الأدب وغاية الأرب). شرح: عصام شعيتو، ط٢، دار مكتبة الهلال – بيروت، ١٩٩١م، ٢/٢٦٠.
الأسير: أي الأكثر وجوداً في النظم.

(39) ابن أبي الإصبع (تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن). تح: حفني محمد شرف، القاهرة، ١٤١٦هـ-١٩٩٥م، ص٤٩٧.

وهذا المذهب من دقة فطنة السارق. [فمن] ذلك قول أبي نواس في محبوب أعرض عنه ببعض وجهه:

يا قمراً للنّصف من شهرنا — أبْدي ضياءً لثمانٍ بقينْ

أخذه من قيس بن الخطيم في قوله:

تصدَّت لنا كالشمس تحت غمامةٍ — بدا حاجبٌ منها وضنّت بحاجبِ»(٤٠)

وجعل النوع الثاني- وهو توليد معانٍ مستحسناتٍ في ألفاظٍ مختلفات- «من أسدّ الباب وأقلّه وجوداً، وإنّما قلّ وجوده، لأنَّه من أحقّ ما استعمل فيه الشاعر فطنته، وكدَّ فيه فكرته.

فمنه قول أبي نواس:

واسقنيها من كميتٍ — تدعُ الليل نهارا

فاشتقّ من ذلك:

لا يترلُ الليلُ حيث حلَّتْ — فدهرُ شُرَّابها نهارُ

وقال:

قال ابغني المصباح قلت له اتئدْ — حسبي وحسبُك ضوؤها مصباحا
فسكبتُ منها في الزجاجة شربةً — كانت له حتّى الصباحِ صباحا

وكلّ هذه معانٍ متقاربات، وألفاظ متناسبات، مولَّد بعضُها من بعض»(٤١).

---

(40) ابن وكيع التنيسي (المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره)؛ تح: محمد رضوان الداية، دار ابن قتيبة، د.ت، ١/١٧-١٨.

(41) ابن وكيع التنيسي(المنصف في نقد الشعر)ص١٨.

ولم يذكر ابن وكيع أنَّ النوع الثاني فيه وجهٌ من وجوه السرقة مع أنه ذكر أنَّ هذا النوع يفسّر السرقة – لأنَّه كما يبدو جعل الأبيات السابقة لشاعرٍ واحد، والشاعر لا يسرق من كلامه نفسه، كذلك فالقول بأنَّ فيه توليداً، فإنَّ هذا الكلام لا يتفق مع الوجه الصحيح للتوليد؛ لأنَّ التوليد يكون باستخراج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدّمه، وهذا لا يتحقَّق هنا؛ لأنَّ الأمثلة السابقة ليست لشاعرين، وإنَّما لشاعر واحد، ولم يتم توليد فكرة أو معنى من معنى سابق، وإنَّما تمَّ صياغة المعنى نفسه بطريقة ومناسبة مختلفة.

إنَّ طريقة التوليد في المعاني ليست من أوجه السرقة كما ذكر ابن وكيع، بل إنَّ التوليد يدلُّ على فطنة الشاعر وذكائه، وسيتمُّ الحديث عن علاقة التوليد من الألفاظ بالسرقة في أثناء الحديث عن التوليد من الألفاظ.

لقد جعل ابن معصوم المدني التوليد في المعاني لوناً من ألوان المحسّنات البديعيَّة، وذكره في مؤلَّفه الذي كان يتحدَّث عن الألوان البديعيّة، يقول: «وهذا يُعَدُّ من المحاسن، وهو الغرض هنا، وذلك بأن ينظر الشاعر إلى معنى لمتقدّم ويكون محتاجاً إلى استعماله، لكونه آخذاً في ذلك الغرض، فيورده ويزيد فيه، كقول ابن المعتز:

لا تلقَ إلاّ بليل من تواصله　　　فالشمس نمَّامة والليل قوّاد

أخذه أبو الطيب وكساه من شرف الألفاظ وبراعة النسج ما لا مزيد عليه، وزاد فيه من حسن الطباق وملاحة التقسيم ما لم يسبق إلى مثله، فقال:

أزورهم وسواد الليل يشفع لي　　　وأنثني وبياض الصبح يغري بي»[٤٢]

([42]) المدني، ابن معصوم السيد علي صدر الدين (أنوار الربيع في أنواع البديع). تح: شاكر هادي شكر، ط١، مطبعة النعمان – النجف الأشرف، ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م، ٥/٣٢٤.

وذكر أيضاً مثالاً آخر يدلُّ على سعة خيال الشعراء في التوليد والإحاطة بجوانبه كافّة وهو قول أبي تمّام:

يمدّون بالبيض القواطع أيدياً فهنّ سواء والسيوفُ القواطعُ

أخذه أبو الطيب أيضاً وزاده مبالغة بتجاهل العارف فقال:

همام إذا ما فارق الغمد سيفه وعاينته لم تدر أيهما النصل»[٤٣]

ويُلاحظ في الأمثلة التي ذُكرت، والتي يأتي بها النقّاد في الحديث عن توليد المعاني، أنَّ معظمها لشعراء مولَّدين في العصر العباسي، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّه يدلُّ على أنَّ التوليد في المعاني اتسم به الشعر العباسي، وقد جعل ابن أبي عون توليد المعاني من سمات الشعراء المحدثين، يقول عنهم: «... قد أحسنوا التأمُّل، وأصابوا التشبيه، وولّدوا المعاني»[٤٤].

وقد قيل بأنَّ أبا نواس سلك هذه الطريقة متأثّراً بالمتكلمين في أثناء اختلافه إلى مجالسهم: «فلم يكن ينهج نهجهم في ذكر مصطلحاتهم فحسب، بل كان ينهج نهجهم أيضاً في توليد المعاني واستنباط غرائبها، حتّى قالوا:ما زالت المعاني مكنوزة في الأرض حتّى جاء أبو نواس فاستخرجها[٤٥]».[٥]

وقد اشتُهر أبو تمّام بتوليد المعاني على حدّ تعبير ابن رشيق: «أكثر المولّدين اختراعاً وتوليداً فيما يقول الحذّاق أبو تمام وابن الرومي»[٦].

---

(43) المدني (أنوار الربيع في أنواع البديع) ص ٣٢٥.

(44) ابن أبي عون (التشبيهات)، عني بتصحيحه: محمد عبد المعين خان، مطبعة جامعة كامبردج ١٣٦٩ هـ - ١٩٥٠م ص ٧٤.

(45) المهزمي(أخبار أبي نواس)ص٦٤.

(٥) ضيف، شوقي(الفن ومذاهبه في الشعر العربي)، منشورات جامعة البعث- حمص،١٩٩٠م،ص١٣٧.

(٦) ابن رشيق(العمدة)١/٢٦٤.

فالشعراء المحدثون أخذوا المعاني من القدماء «وولّدوا فيها حتّى استبدّوا بأغلبها، وظهر فيها فضل الحضارة على البداوة،... فما بقي معنى تعرّض له جاهلي أو إسلامي إلاّ شرف بتناول هؤلاء له وإبرازه واضحاً جليّاً. [فقد ولّد] أبو نواس في وصف الدمن وهو المعنى الذي أكثر الأوّلون منه، ولكنَّ حضارة أبي نواس أبت إلاّ أن تُحدث فيه ما أحدثته الحضارة في نفسه»(٤٦) قال:

لِمن دِمَنٌ تزدادُ حُسنَ رُسومِ — على طول ما أقوت وطيبَ نسيمِ

تجافى البِلى عنهنَّ حتّى كأنَّما — لبسْنَ على الإقواءِ ثوبَ نعيمِ(٤٧)

إن التوليد في المعاني من آثار عناية الشعراء المولدين بشعرهم واهتمامهم بجزئيّات القصيدة، فكان من نتائج عنايتهم بالمعاني وتفحّصهم فيها أن لجؤوا إلى معاني القدماء وولّدوا منها معاني أخرى، فالتوليد، إذن، أثر من آثار صنعة المولدين التي سنتحدّث عنها في الفصول القادمة إن شاء الله تعالى، لذلك لن نفصّل في هذه القضيّة.

٢ – التوليد من الألفاظ:

وهو ضرب من التوليد في الكلام كما أنَّه: «لا يعدّ من المحاسن، بل هو إلى السرقة أقرب، لأنَّه عبارة عن أن يستحسن الشاعر ألفاظاً من شعر غيره فيسلبها منه ويضمّنها معنى غير معناها الأول ويوردها في شعره»(٤٨).

وقد ذكر ابن رشيق في قراضة الذهب أنَّ «أهل التحصيل مجمعون على أنَّ السرقة إنَّما تقع في البديع النادر والخارج عن العادة، وذلك في العبارات التي هي الألفاظ»(٤٩).

---

(46) مصطفى، محمود (الأدب العربي وتاريخه في العصر العبّاسي). ط٢، مطبعة مصطفى الحلبي – مصر، ١٣٥٦هـ-١٩٣٧م، ٣٨٦/٢.

(47) الديوان ص٤٤٧. أقوت: أقفرت.

(48) المدني (أنوار الربيع في أنواع البديع) ص ٣٢٣.

(49) ابن رشيق (قراضة الذهب في نقد أشعار العرب) ص٢٠.

إذن، فالسرقة تكون في هذا النوع لأنَّها ظاهرة للعيان، فتكون في اللفظ مع اختلاف المعنى، وذكر ابن حجة أنَّ: «التوليد في الألفاظ تركُه أولى من استعماله، ومثاله قول امرئ القيس في وصف الفرس :

وقد أغتـــدي والطـــير في وكناهـــا   بمنجـــردٍ قيـــد الأوابـــد هيكـــلِ

فاستعذب أبو تمّام قيد الأوابد فنقلها إلى الغزل فقال:

لها منظـــر قيـــد الأوابـــد لم يـــزل   يروح ويغدو في خفارته الحـــب»(٥٠)

وعلى الرغم من أنَّ ابن حجة لم يستحسن هذا النوع من التوليد وقال بأنَّ تركه أولى مـــن استعماله إلاّ أنَّه استعمله في شعره فأخذ من ألفاظ أبي تمام في بيت شعري وأطلق عليـــه اســـم التوليد في التوليد يقول: وبيت بديعيتي أقول فيه عن النبي ﷺ:

توليـــد نـــصرهم يبـــدو بطلعتـــه   ما السبعة الشهب ما توليد رملـــهم

معنى هذا البيت ولدته من قول أبي تمام:

والنصر من شهب الأرمـــاح لامعـــة   بين الخميس علا في السبعة الـــشهب

ثمَّ قال: «... وجمعت بين قسمين التوليد في اللفظ والمعنى، والذي بينهما من توليد المحاســـن الظاهرة الزائدة على بيت أبي تمام غير خاف على المتأمّل المنصف»(٥١).

وقد تحدّث ابن أبي الإصبع عن هذا النوع من التوليد ولكن بطريقة مختلفة عن الطرق السابقة وجعله على ضربين: ١- توليد المتكلّم من لفظه ولفظ غيره. ٢- توليده من لفظ نفسه.

---

(50) ابن حجة الحموي (خزانة الأدب وغاية الأرب) ٢/ ٢٦٠.
منجرد: الذي يسهل قياده، الأوابد: يعني أنه لسرعته لا تفلت منه الوحوش، هيكل: ضخم. الخفارة: الحراسة.

(51) المصدر نفسه ٢/٢٦٢. الخميس: الجيش.

«الأول: هو أن يزوّج المتكلم كلمة من لفظه إلى كلمة من غيره، فيتولد بينهما كلام يناقض غرض صاحب الكلمة الأجنبيّة وذلك في الألفاظ المفردة دون الجمل المؤتلفة. مثاله: ما حكى أنَّ مصعب بن الزبير وسم خيله بلفظة: «عُدّة»، فلما قُتل وصار إلى العراق رآها الحجاج، فوسم بعد لفظة عدة لفظة: «الفرار»، فتولد بين اللفظتين غير ما أراده مصعب»(٥٢).

أمّا تزويج الألفاظ من تزويج الجمل المفيدة فمثاله قول الشاعر:

ألومُ زياداً في ركاكة عقله ... وفي قوله: أيُّ الرجال المهذّب
وهل يحسن التهذيب منك خلائقاً ... أرقُّ من الماء الزلال وأطيب
ولو أبصرت عيناه شخصك مرَّة ... لأبصر منه شمسه وهو غيهب

فإنَّ هذا الشاعر زوَّج مدحة ممدوحه بتهذيب الأخلاق إلى قول النابغة (أي الرجال المهذب) فتولَّد بين الكلام ما ينافي غرض النابغة، إذ أخرج الشاعر كلامه مخرج المنكر على النابغة ذلك الاستفهام، وأوضح مناقضته للنابغة في بيته الثاني، وهو قوله: «وهل يحسن التهذيب...» وزوّج قوله في عجز البيت الثالث: «وكل مليك عند نعماك كوكب» إلى قول النابغة: «فإنّك شمس والملوك كواكب» بدليل قول الشاعر عن النابغة: «تكلّم والنعمان شمس سمائه» فتولّد بين الكلامين قوله:

ولو أبصرت عيناه شخصك مرّة ... لأبصر منه شمسه وهو غيهب(٥٣)

هذا فيما يخصُّ توليد الشاعر من لفظه ولفظ غيره من الشعراء، وضرب مثالاً على النوع الثاني وهو توليد المتكلّم ما يريد من لفظ نفسه قول بعض العجم:

كأنَّ عذاره في الخدّ لام ... ومَبْسِمِهِ الشهيّ العذب صادُ
وطرّة شعره ليل بهيم ... فلا عجبٌ إذا سرق الرّقادُ

---

(52) ابن أبي الإصبع (تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن). ص٤٩٤.

(53) ابن أبي الإصبع (تحرير التحبير) ص ٤٩٦

فإنَّ هذا الشاعر ولَّد من تشبيه العذار باللام، وتشبيه الفم بالصاد لفظة لص، وولّـــد مـــن معناها ومعنى تشبيه الطرة بالليل ذكر سرقة النوم، فحصل في البيت توليد وإغراب وإدمـــاج، وهذا من أغرب ما سمعت في ذلك»[٥٤].

وعلى أيّة حال، فإنَّ طريقة التوليد في الألفاظ قليلة الاستعمال إلى حدٍّ ما ، وإن اســـتُعملت فهي من نصيب الشعراء المولّدين ، وقد يكون السبب في ذلك صلتها بالسرقة، فالذي يستعمل ألفاظ غيره ويضمّها إلى ألفاظه يُتَّهم بالسرقة، إلاّ أنَّ التوليد في المعاني كان أمراً مستحسناً، بل إنَّ الذي لا يولّد في المعاني يطلق اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة – على حد تعبير ابن رشـــيق – .وقد سبق الذكر بأنَّ هذه الطريقة من خصائص شعر المولدين (المُحدَثين) ، الـــذين ســـيتم الحديث عنهم بوصف كلمة المولّد سمة الشاعر المُحدَث كما ورد عن النّقاد.

---

(54) المصدر نفسه ص ٤٩٤-٤٩٥.

ب – الشاعر المولّد (المُحدَث):

لقد تردَّدت كلمة المولَّدين بوصفها صفةً للشعراء على ألسنة النقّاد، ودرج هذا الاستعمال عندهم وأرادوا بها الشعراء المحدثين[٥٥]، وقد تمّت الإشارة إلى أنَّ كلمة (مولَّد) وردت في معجمات اللغة، واستُعملت في البداية للرجل غير العربي الأصل، إلاّ أنّهم ذكروا أنَّ هذه الكلمة غدت تُستخدم للشاعر من قبل المجاز، وسُمّي شاعراً مولّداً لحدوثه. ففي أساس البلاغة يقول الزمخشري: «ومن المجاز: ولّدوا حديثاً وكلاماً: استحدثوه، وكلام مولَّد: ليس من أصل لغتهم، وشاعر مولَّد»[٥٦].

(55) لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ اللغويين والنحويّين هم الذين قسّموا الشعر العربي على قسمين: عهد القدماء وعهد المحدثين «وتحكموا في هذه القسمة وحدّدوا تاريخها من خلال القاعدة الزمنية التي وصفوها للاحتجاج بشعر العرب، إذ حددوا منتصف القرن الثاني للهجرة (١٥٠هـ) موعداً لآخر من يحتج بشعرهم من الشعراء، وبذلك كان إبراهيم بن هرمة عندهم آخر سلسلة القدماء، وجاء من بعده بشار بن برد الذي توفي سنة (١٦٧هـ) فكان أول سلسلة المحدثين» من كتاب: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم: وليد قصَّاب. ط١، دار العلوم – الرياض، ١٩٨٠م، ص٢٥.

وقد طالب بعضهم «بالاحتجاج بشعر المولدين إذا كانوا متضلّعين من العربيّة كجرير والفرزدق والأخطل... وأبي نواس وأبي تمام وأضرابهم، [فهؤلاء] راعوا حقَّ اللغة والتزموا قواعدها أكثر من العرب في الجاهليّة؛ لأنهم اعتقدوا أنَّ اللغة وسيلة إلى فهم التنْزيل والحديث الشريف، فبالغوا في ضبطها ما أمكن. وهذا الأمر لم يكن يخطر ببال العرب قط، فإذا كان المولّدون قد جاؤوا شيئاً مخالفاً للأصول والقواعد فإنّما كان لعدم وقوفهم على نص فيه، أو لأنَّهم كانوا قادرين على توجيهه وتخريجه بخلاف العرب العاربة، فإنهم خالفوا تلك الأصول لعدم المبالاة» الشدياق،أحمد فارس(الجاسوس على القاموس). مطبعة الجوائب – قسطنطينية سنة ١٢٩٩هـ، ص٥٢٠.

(56) الزمخشري (أساس البلاغة)، مادّة(ولد).

وذكر الزبيدي: «ومنه المولّدون من الشعراء، وإنَّما سمّوا بذلك لحدوثهم وقرب زمانهم، وهو مجاز»(٥٧).

وقد أعطى بعض المحدثين كلّ كلمة في أثناء وصفها بالمولَّد حقَّها من المعنى، فالدكتور يوسف محمّد رضا ذكر في معجمه: «مولَّد: المُحدَث من كلّ شيء. كلام مولّد: كل لفظ استحدثه العرب و لم يكن من كلامهم فيما مضى. الشعراء/الأدباء المولَّدون: المُحدَثون. رجلٌ مولَّد: عربيٌّ غير محض»(٥٨).

إذن، فدلالة كلمة (مولَّد) تكون من خلال الموصوف الذي يُذكر قبلها، فعندما يقال: شاعر مولِّد، فهذا يعني أنّه مُحدَث، وقد وجدت هذه الكلمة بهذا المعنى في كثيرٍ من مؤلّفات النّقّاد، ففي عيار الشعر وضع ابن طباطبا عنواناً وسمه بـ«شعر المولّدين»، وكان يقصد به «شعر المحدثين»، يقول فيه: «وستعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممّن تقدّمهم، ولطفوا في تناول أصولها منهم، ولبسوا على من بعدهم، وتكثروا بإبداعها فسلمت لهم عند ادعائها، للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها»(٥٩).

يبدو ممّا سبق أنَّ ابن طباطبا يريد بالمولّدين المُحدَثين، بغض النظر عن نسبهم وأصلهم.

ومن الأدلّة القاطعة على ترادف هاتين اللفظتين ورودهما في إحدى المؤلّفات بلفظة (المولد)، وورود الرواية نفسها بلفظة (المُحدَث) في مؤلَّف آخر، إذ ورد في الشعر والشعراء: «وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كَثُر هذا المُحدَث وحَسُن، حتى لقد هممت بروايته»(٦٠).

---

(57) الزبيدي (تاج العروس)، مادّة(ولد).

(58) رضا (معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة) ،مادّة(ولد).

(59) ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد (عيار الشعر). تح: عباس عبد الساتر، ط٢، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، ١٤٢٦هـ–٢٠٠٥م، ص١٤.

(60) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) تح: أحمد محمد شاكر. ط٢، دار الحديث – القاهرة ١٤٢٧هـ – ٢٠٠٦م،٦٤/١ .

وورد في العمدة: «وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد أحسن هذا المولّد حتى لقد هممتُ أن آمر صبياننا بروايته، يعني بذلك شعر جرير والفرزدق...»(٦١).

من الملاحظ أنَّ كلمة المولَّد وقعت في الموقع ذاته الذي وقعت فيه المحدث في كلتا الروايتين، مما يدل على أنَّهما يؤدّيان المعنى نفسه.

وقد كثرت هذه الكلمة عند ابن رشيق، بل إنّها استُبدلت في كثير من المواضع بلفظة المحدث، يقول في باب المشاهير من الشعراء: «وقالت طائفةٌ من المتعقبين: الشعراء ثلاثة: جاهلي، وإسلامي، ومولّد؛ فالجاهلي امرؤ القيس، والإسلامي ذو الرمّة، والمولّد ابن المعتز... وليس في المولدين أشهر اسماً من الحسن أبي نُواس، ثمَّ حبيب والبحتري...»(٦٢).

إنَّ استخدام كلمة (مولَّد)- بوصفها صفة للشاعر- بعد ذكر الشاعر الجاهلي والإسلامي لدلالة واضحة على أنَّ المراد بها المُحدَث الذي ظهر في العصر العبّاسي، وقد تميّز ابن رشيق من بين النقّاد في كثرة استعماله هذه الكلمة بمعنى المحدث، بل إنّه استخدم هذه الكلمة مرادفةً للمحدث وذكرهما في الوقت ذاته يقول: «... فالمولّد المُحدَث على هذا -إذا صحَّ -كان لصاحبه الفضل البيّن بحسن الاتباع، ومعرفة الصواب، مع أنّه أرقّ حوكاً، وأحسن ديباجة»(٦٣).

فإرداف المولَّد كلمة المُحدَث يظهر مدى ترابط هاتين الكلمتين، والمعنى الموحّد الذي يدلاّن عليه، وكذلك وضع ابن جنّي في الخصائص عنواناً وسمه بـ«كثرة الضرورات في أشعار المُحدَثين» وفي تضاعيف حديثه كان يردّد كلمة (المولّدين) ويقصد بها المُحدَثين من دون أدنى

---

(61) ابن رشيق (العمدة)، ١/٩٠.

(62) ابن رشيق (العمدة) ١/١٠٠.

(63) نفسه ١/٩٣.

شك، يقول: «ولم نرَ أحداً من هؤلاء العلماء أنكر على أحد من المولّدين ما ورد في شعره من هذه الضرورات، فدلَّ ذلك على رضاهم به وترك تناكرهم إيّاه»(٦٤).

وكذلك مقولته المشهورة: «المولّدون يُستشهد بهم في المعاني كما يُستشهد بالقدماء في الألفاظ» وضع فيها المولّدين مقابلة للقدماء، وهذه العبارة معروفة للدلالة على استشهاد اللغويين والنقاد بالمحدثين في المعاني من دون الألفاظ.

وقد قسَّم عبد القادر البغدادي الشعراء أربع طبقات فيما يخصُّ الاستشهاد بأقوالهم، يقول: «وأقول: الكلام الذي يستشهد به نوعان: شعر وغيره؛ فقائل الأوّل قد قسّمه العلماء على طبقات أربع: الطبقة الأولى: الشعراء الجاهليون، وهم قبل الإسلام، كامرئ القيس والأعشى، والثانية: المخضرمون، وهم الذين أدركوا الجاهليّة والإسلام، كلبيد وحسّان، الثالثة: المتقدمون، ويقال لهم: الإسلاميّون، وهم الذين كانوا في صدر الإسلام، كجرير والفرزدق، الرابعة: المولّدون، ويقال لهم: المحدثون، وهم من بعدهم إلى زماننا، كبشّار بن برد وأبي نواس»(٦٥).

فالطبقة الرابعة التي جعلها للمولّدين أطلق عليها اسم المحدثين أيضاً، وكانت من طبقة بشار ومن بعده.

وفي كتاب مجمع الأمثال للميداني الذي ضمَّ ما يقارب ستة آلاف مثل ونيّفاً، بما في ذلك أقوال المولّدين، كان يضع عنواناً باسم (المولدون)، ويورد ما قاله المولّدون في الموضوع الذي يتحدّث عنه، وممّا لا ريب فيه أنّه قصد بالمولّدين المحدثين.

وقد أطلق بعض النقاد لفظة (المولّد) على الشاعر الحضري غير البدوي؛ أي الذي يقيم في المدن بغض النظر عن كونه محدثاً لا يُحتجُّ به، فقد ذكر الأصمعي في فحولة الشعراء أنَّ «عمر ابن أبي ربيعة مولّد وهو حجّة، سمعت أبا عمرو بن العلاء يحتجُّ به في النحو بشعره ويقول: هو

---

(64) ابن جنّي (الخصائص). تح: محمّد علي النجّار، ط٢، دار الهدى للطباعة - بيروت، د.ت ١/٣٢٨.

(65) البغدادي، عبد القادر (حزانة الأدب ولب لباب لسان العرب). ط١، دار صادر – بيروت، د.ت، ١/٣.

حجّة. وفضالة بن شريك الأسدي، وعبد الله بن الزبير الأسدي وابن الرقيّات هؤلاء مولّدون، وشعرهم حجة...»[٦٦].

فقد جعل الأصمعي هؤلاء الشعراء مولّدين يُحتجُّ بشعرهم في النحو، وهؤلاء ليسوا من شعراء العصر العباسي الذين ظهروا بعد ١٥٠هـ ولا يحتجُّ بشعرهم، أمَّا المولّد في هذا الموضع فهو يختلف عن الشاعر المولّد الذي يراد به (الشاعر المُحدَث) فالمراد به هنا الحضري، وقد احتجَّ الأصمعي بشعره.

وفي المقام نفسه، والدليل على أنَّ بعض النّقاد استخدمها للدلالة على الشاعر الذي عاش في الأمصار والقرى ما ذكره الجاحظ من الفرق بين المولّد والأعرابي بقوله: «ونقول: إنَّ الفرق بين المولّد والأعرابي: أنَّ المولَّد يقول بنشاطه وجمع باله الأبيات اللاحقة بأشعار أهل البدو، فإذا أمعن انحلَّت قوّته واضطرب كلامه»[٦٧].

يظهر ممّا سبق أنَّ الجاحظ جعل المولَّد مقابلاً للأعرابي، ممّا يجعل ذهن القارئ ينصرف إلى أنَّ المولّد هو الذي يعيش في الحاضرة، وهو غير البدوي الذي يعيش في البادية.

وقد ذكر ابن طباطبا في أثناء حديثه عن صناعة الشعر أنَّ «الشاعر إذا أسَّس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولَّد»[٦٨].

فقد أردف الحضري كلمة(المولَّد)، وجعلهما في الموقع ذاته، بل إنَّه جعلهما مقابلين لكلمة (البدوي). ويلاحظ هذا الترادف أيضاً عند ابن رشيق في قوله: «فلو أنَّ أعرابيّاً تذكّر نجداً فحنَّ

([66]) الأصمعي (فحولة الشعراء). تح: المستشرق: ش. توريّ، ط٢، دار الكتاب الجديد، بيروت – لبنان، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م، ص١٦.

([67]) الجاحظ (الحيوان). تح:عبدالسلام هارون. دار الجيل – بيروت، ١٤١٦هـ-١٩٩٦م، ١٣٢/٣.

([68]) ابن طباطبا (عيار الشعر) ص١٢.

به إلى الوطن، أو تشوّق فيه إلى بعض السكن؛ ما حسبته يزيد على ما أتى بـــه هـــذا المولّـــد الحضري المتأخّر العصر»(٦٩).

والأمر لم يقتصر على النقّاد القدماء في هذا الأمر، بل وُجد عند بعض المحدثين، فقد أَلَّفـــت الباحثة وديعة طه نجم كتاباً بعنوان (الشعر في الحاضرة العباسيّة)، ودرست الشعراء العبّاســـيّين حضريّي المولد والمنشأ. وغالباً ما تستعمل لفظة المولّدين وتقصد بها أهل الحاضرة، فعلى ســـبيل المثال نذكر قولها: «وممّا يجدر بالملاحظة أنَّ اللغة التي تسمّى بلغة المولدين لا يراد بها لغة العامة التي لم تتثقَّف بثقافة، ما بل هي لغة أهل الحاضرة. أمّا اللحن فقد فشا بين جميع سكّان الحاضرة حتّى المتكلّمين والفقهاء»(٧٠).

لقد استعملت كلمة المولَّد صفة للشاعر، وقصد بها النقّاد أحد معنيين: إمَّا الشاعر المحـــدث، وإمَّا الشاعر الحضري، إلاّ أنَّ المعنى الأوَّل (المُحدَث) هو الأكثر شيوعاً واستعمالاً، وهو المراد من البحث.

«فالمولَّدون في الاصطلاح العام للأدب: هم هؤلاء الشعراء الذين نشؤوا في العصر العباسي، وهم أيضاً المحدثون. وسبب تسميتهم مولّدين أنَّهم من الجيل الـــذي لم تخلـــص أنـــسابه بـــل اختلطت، فكان من الناس الهجين والمطرف، بعد أن كانوا في القديم عرباً خلّـــصاً، لـــيس في نسبهم ما هو غير عربي، فالمولّد [في اللغة] اسم لكل من نشأ غير خالص العربيّة، ثمَّ صـــار في اصطلاح الأدب كلّ من قال الشعر من أهل العصر الذي كثر فيه هؤلاء المولّدون من الأنساب، ولو كان عربيّاً قحّاً، وكلمة مُحدَث قريبة المعنى من هذا، لأنَّ معناها: الذي جدَّ وحدث بعـــد الأصل»(٧١).

---

(69) ابن رشيق (العمدة) ١٣٤/١.

(70) نجم، وديعة طه (الشعر في الحاضرة العباسيّة)، ط١، شركة كاظمة – الكويت، ١٩٧٧م، ص ٣٥.

(71) مصطفى، محمود (الأدب العربي وتاريخه في العصر العبّاسي) ٣٨٢/٢.

ومن هنا نستشف أسباب تسمية الشعراء الذين سيأتي البحث على دراسة مذهب الصنعة عندهم باسم المولّدين بدلاً من المحدثين – مع أنّهما يؤدّيان المعنى ذاته عند بعض النقاد_؛فالسبب في تفضيل كلمة المولّد على المحدث شيوع هذه الكلمة على ألسنة النقّاد، ولما في كلمة المحدث من التقيُّد بالزمن. ويُلمحُ شيءٌ من هذا التفكير في قول ابن قتيبة: «ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصَّ به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كلَّ قديم حديثاً في عصره»(٧٢).

«فالملاحظ إشارته الصريحة إلى الزمن والدهر والعصر والقديم والحديث. وهذه النسبيّة في أغلب الظن هي التي جعلتهم يعدلون عن تسمية المُحدَث، ليرتضوا بتسمية المولَّد. ولكن هذا لا ينبغي أن يصرف الذهن عن صلة المولَّد بالحداثة، حتى لا يقرَّ في وعي الناس أنَّ المولّد مثله في العربيّة مثل الهجين في أبنائها وحسب، بل لا بدَّ من ربط الكلام العربي الفصيح بالنقاء اللغوي والقدم، حتّى يكون مبرّأ من تهمة التوليد»(٧٣).

وكذلك فُضِّلت كلمة المولدين، لأنَّ المُحدَثين في عُرفنا هم الشعراء المعاصرون، وإنَّما شاع استخدام المُحدَثين في ذلك العصر؛ لأنّهم شعراء مُحدَثون بالنسبة إلى النقاد واللغويّين الذين كانوا يعاصرونهم آنذاك، أمَّا بالنسبة إلينا فهم ليسوا مُحدَثين وإنَّما قدماء، يقول ابن رشيق: «كلّ قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله»(٧٤).

فعندما نقول: (بشار) – وهو من المولَّدين – ،لا يتبادر لذهن الواحد منَّا أنه شاعر حديث إذا ما قارنّاه بمن جاء بعده، فهو شاعر قديم بالنسبة إلينا وشاعر حديث بالنسبة إلى زمانه.

---

(72) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ١/٦٤.

(73) بوبو (دراسات في اللُّغة) ص ٢١٧.

(74) ابن رشيق (العمدة) ١/٩٠.

وكذلك عندما أقول: ناقد مُحدَث، فإنني أقصد به الناقد الذي ظهر في العصر الحديث، وليس الناقد الذي ظهر في أثناء ظهور الشعراء المحدثين، فهؤلاء أمثال ابن قتيبة وابن طباطبا وابن رشيق من النقّاد القدماء.

وفضلاً عن ذلك، إنَّ الشاعر المولَّد اجتمعت فيه الصفات كلّها التي أحاطت بلفظة مولّد، والتي سبق ذكرها، فالشعراء في هذا العصر – العصر العباسي الأوّل وما بعده – غير خالصي العربيّة؛ فهم مولَّدون – بفتح اللام – من ناحية النسب، وهم الشعراء الذين ظهر في عصرهم الألفاظ المولَّدة فهم يستخدمونها في أشعارهم، وهم الذين ظهرت لديهم سمة التوليد في المعاني وهذه من أبرز خصائص شعرهم؛ فهم مولِّدون – بكسر اللام – للمعاني، وكذلك فهؤلاء الشعراء ظهر في شعرهم ما يسمّى بالأسلوب المولّد، وهو من أخصّ خصائص شعرهم، فالشاعر الذي اجتمعت فيه هذه الصفات كلها، تسميته بالمولّد أولى بكثير من تسميته بالمحدث.

وفي هذا المجال لا بدَّ من التطرّق إلى ذكر الأسلوب المولّد، الذي ظهر عند الشعراء المولدين، وكان من أهم الأسباب لإطلاق هذه التسمية عليهم وتميّزهم به.

الأسلوب المولَّد:

ظهر عند الشعراء المولدين ما يسمّى بالأسلوب المولَّد، وتميّز هذا الأسلوب بمجموعة من الخصائص والمميّزات افترق بها عن أسلوب اللغة العربيّة الأصيلة.

وقد تحدَّث يوهان فك عن أسباب ظهور هذا الأسلوب، وجعل من أهم أسبابه «الانتقال من حياة البداوة إلى حضارة المدن، وتغلغل غير العرب في ميادين الأدب. وذلك الطابع الوحشي للعربيّة القديمة بثروتها الفيّاضة في الألفاظ والقوالب تراجع في ذلك العهد أمام أسلوب متأنّق مهذّب، لا يسبّب استواؤه وسهولته صعوبات ذات بالٍ للأفهام. وهذه اللّغة السهلة، المتدفّقة، الواضحة، سرعان ما احتذاها المثقّفون جميعاً، واستعملوها في الأدب في العالم الإسلامي، دون تمييز بين أصل وجنس، ولا بين لغة أصليّة ولهجة وطنيّة خاصّة، وبما أنَّ

الشعوب والأقوام في المدن العظمى للدولة كانت أخلاطاً متعدّدة الألوان يموج بعضها في بعض، لم تستطع الدوائر العربيّة أن تتخلّص من تأثيرها بصفةٍ دائمة، بيد أنَّ كلّ هذا الانسجام والاستواء في القوالب والأساليب، وذلك الاطِّراد السطحي في موافقة القواعد، لم يكن ليستطيع أن يخدعنا عن أنَّ القالب الداخلي، والأسلوب الحقيقي للغة الدولة الجديدة كان يحمل سمات مولّدة»(٧٥).

وفي هذا المجال لابدَّ من الإشارة إلى أنَّ هذا الأسلوب قد تأكَّدَ «عند بعض الكتّاب والشعراء في القرن الثاني للهجرة مثل عبد الحميد الكاتب وابن المقفّع من الكتّاب، وبشار بن برد من الشعراء، [إذ] افترق أسلوبهم عن الأسلوب العربي القديم؛ لا في التركيب، ولكن في طبيعة الأسلوب نفسه»(٧٦).

إذن، «لقد كان بشّار على رأس التجديد الأسلوبي في الشعر، وقد كان يشابه ابن المقفَّع في التجديد الأسلوبي في النثر، ويقف منه مثل موقفه، ويعاني في حياته الداخليّة مثل الذي يعانيه، وتصطرع الحياة الإسلاميّة والحياة الأعجميّة في نفسه، وتثور الضلالات والأوهام في شؤون العقيدة والدين، ويقترب من العرب في ولائه النسبي، ويبعد عنهم في ولائه النفسي»(٧٧).

وإذا كان بشار – على حد تعبير يوهان فك – قد قال الشعر على طراز الأقدمين عن قصد، فإنَّ أشعاره تحمل طابع الصنعة والتعلّم على جبينها، على أنَّه لم يكن يبالي إلا نادراً بالقصد إلى المحاكاة والتقليد، فإذا ما تنازل عن ذلك وجدنا أسلوبه يعرض تلك الأناقة الواضحة، والبيان

---

(75) فك، يوهان (العربيّة): دراسات في اللغة واللهجات والأساليب. تر: رمضان عبد التوّاب، الناشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م، ص٦٧.

(76) خليل (المولّد في العربيّة) ص ٤٥٦.

(77) فيصل، شكري (المجتمعات الإسلاميّة في القرن الأوّل) ط٣، دار العلم للملايين – بيروت، ١٩٧٣م، ص٤٣١.

الناصع الشفاف، الذي نجده في نثر ابن المقفّع سمات أساسيّة تبدو جليّة في تعبيره، سواء في اختيار الألفاظ، أم في تركيب الجمل، أم في تفضيل الأوزان القصيرة الخفيفة...»(٧٨).

وبناء على ذلك، فإنَّ أهمَّ ما يميّز الأسلوب المولَّد الجديد هو خروجه على معظم الأركان التي يتألَّف منها الكلام والتعبير، لا سيّما الألفاظ والمعاني والأوزان، فقد ذكر د. هدَّارة أن أكثر ما يميّز الأسلوب المولَّد هو «اختلافه في استعمال بعض الألفاظ اللغويّة عمّا كانت تقرّره العربيّة الأصلية في الأسلوب القديم. وكان هذا يعدّ بالطبع خطأ ولحناً في بيئة اللّغويين القدماء، ولكنّنا ننظر إليه الآن على أنّه كان تطوّراً طبيعيّاً للّغة العربيّة في هذه البيئة الجديدة التي تضمُّ أشتاتاً وأخلاطاً من الأجناس واللغات»(٧٩).

وقد تحدَّث د. شوقي ضيف عن ميّزات أسلوب المولدين وتطوّره، لا سيّما من ناحية اللغة، يقول: «لقد تطوّر المولّدون بأسلوبهم تطوراً واسعاً، حتّى أصبح هناك في وضوح أسلوبان: أسلوب للقدماء، وأسلوب للمولّدين العباسيين... لقد استطاعوا أن ينفذوا إلى لغة شفّافة مبسّطة تقف بين الإعراب والابتذال، فهي لا ترتفع إلى شعر أمثال رؤبة وابنه عُقبة وأبي نُخيلة، وهي لا تسقط إلى كلام العامة، يدعمها ذوق سليم يعرف كيف يختار من العبارات أجملها صياغة وسبكاً، وكيف ينوّع في معانيه، فكان يضيف معاني جديدة، وفي الوقت نفسه يولّد من المعاني والصور القديمة ما يروع. وهذا الأسلوب المولّد الجديد لا ينسى حقوق عصره ولا ما بسط له من الفكر والخيال؛ فيه رشاقة وعذوبة ومعانيه ظاهرة مكشوفة، مع أناقة التعبير ودقّة الحس والذوق... وأخذ هذا الأسلوب المولَّد الجديد يفرض سلطانه على الشعر والشعراء. ولم

---

(78) فك (العربيّة) ص٦٦.

(79) هدَّارة، محمّد مصطفى (اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري)، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م، ص٨٣.

يستطع اللغويون أن يقفوا عائقاً دون هذا السلطان، فإنَّه على الرغم من معارضتهم له ذاع وانتشر»[٨٠].

لقد تحدَّث د. هدَّارة عن البيئات التي يوجد فيها الأسلوب العربي الأصيل، وعن البيئات التي يوجد فيها الأسلوب المولَّد، كما ذكر أنَّ هذين الأسلوبين قد يلتقيان عند شاعر واحد يقول: «كان الأسلوب العربي الأصيل في بيئات العلماء من أصحاب اللغة والقرآن والحديث، وكان الأسلوب المولّد يسري خارج بيئات هؤلاء العلماء بين طبقات الشعب المختلفة؛ ولهذا نجد لغة الشعر تصطنع في القرن الثاني الأسلوب المولّد. ومع ذلك كثيراً ما التقى الأسلوبان: الفصيح والمولّد عند شاعر واحد كأبي نواس، فنجده يستخدم الفصيح في أداء موضوعات معينة هي عبارة عن موضوعات (رسميّة) تضمن له رضا الخلفاء وثناء العلماء، كما يستخدم المولّد في الموضوعات التي تعبّر عن ذات نفسه ومشاعره. وأحياناً نجد غلبة تيار الأسلوب على شاعر من شعراء القرن الثاني لأسباب معيّنة، كأن يكون بدويّاً أو قريباً من البادية كما هو عند مسلم بن الوليد الذي كان قريباً من بادية الكوفة، ولكنّ شعر مثل هذا الشاعر لم يكن ينجو قط من تأثير الأسلوب المولّد»[٨١].

إنَّ أسلوب المولدين هو «أسلوب ناصع شفاف لا يُعنى بالثروة اللغويّة من حيث هي، وإنّما يُعنى قبلها بثروة الفكرة وباستثارة الوجدان حتّى يعرض المعاني النادرة والأحاسيس الدقيقة»[٨٢].

إنَّ الشعراء المولّدين جدّدوا في الأسلوب العربي الأصيل « وتتمثل آية التجديد الأسلوبي في الشعر في مجموعة من الظواهر التي نسمّيها الخروج على عمود الشعر، قصداً إلى الصنعة، وعناية بالأناقة وتأنّقاً بما شاع في الجو العلمي»[٨٣].

---

(80) ضيف (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) ص١٢٨.

(81) هدّارة (اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري) ص٨٤.

(82) ضيف (الفن ومذاهبه) ص١٤٦.

وسيتم ملاحظة هذه الظواهر في أثناء الحديث عن أثر الصنعة في عمود الشعر عند الشعراء المولّدين.

فالشعراء المولّدون جدّدوا في أساليبهم وتميّزوا بها، وكان للعصر الذي يعيشون فيه السبب الأساسي في هذا التجديد، إذ تميّز بمجموعة من السمات التي أثّرت في شعرهم.

أثر تغيّرات العصر في شعر المولّدين:

إنَّ التغيّرات التي لحقت العصر العباسي الأوّل أثّرت أيّما تأثير في الحركة الشعريّة لدى المولّدين، إذْ كان عصراً جامحاً يغصُّ بالحاجات الروحيّة والجسديّة، وتطوّرت الحياة الماديّة التي كانت تقوم في الجاهليَّة على السذاجة، واختلط العنصران العربي والفارسي، واتجهت ميول الخلفاء إلى معرفة علوم الفرس واليونان، وتنوّعت العلوم، وعمَّ الرخاء، وانغمس العبّاسيّون في الترف والبذخ بزيادة العمران وتدفّق الثروة، وازدهرت الموسيقى بفضل اهتمام الخلفاء والأمراء وكبار رجال الدولة الذين عملوا على رفع شأنها، وازدهرت الثقافة العربيّة والإسلاميّة، واستوت على سوقها، والتقت في تفاعل خلاّق مع (النظريّة) التي تحكم، والمنطلقة أساساً من روح الإسلام، وفي ضوء هذا لم تصبح تلك اللمسة الجديدة المزدهرة مقصورة على العلوم فقط، أو على الشعراء فقط، ذلك لأنَّها فاضت على الحياة [كلها]، وهكذا أصبح الناس أشبه ما يكونون بزمانهم، بل بنظريّة الحكم، صحيح أنَّ كلَّ فنٍّ [يعدُّ] وليداً شرعيّاً لعصره، ولكنّه في صميمه يستشرف المستقبل، ويقود المسيرة، وفي الوقت نفسه يضيء القديم، ويمزج العريق بالجديد، ويترك توقيعه الخاص على الإضافة الجديدة(٨٤).

لقد اطلع العرب في هذه الفترة على معظم المنجزات الحضاريّة السابقة والمعاصرة لهم بفعل الترجمة، وانتقلت حياة العرب من البداوة إلى الحضارة، كما شهد العصر العباسي في هذه

---

(83) فيصل (المجتمعات الإسلامية في القرن الأوّل) ص ٤٣٢.

(84) بدوي، عبده (أبو تمّام وقضيّة التجديد في الشعر)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٥م، ص٦ بتصرّف.

المرحلة مجموعة من الصراعات، كالصراع بين العرب والموالي، والصراع بين المسلمين وغير المسلمين، وبين الفرق الإسلاميّة بعضها ببعض، ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ هذا الصراع كان يقوم على أسس عقليّة مستفيداً من المؤثرات الفلسفيّة وأساليب المتكلمين والمعتزلة وغيرها من الفرق.

«لقد كان الشعر إلى حدٍّ كبير هو الوجه المقابل للعالم السياسي بشخصيّته، ومرتكزه الفكري، وانفتاحه على العالم، وفي الوقت نفسه لم يكن هذا الشعر مترفّعاً عن الناس، أو معزولاً عن العالم، وإنَّما كان كالمعمار، وكالمنجزات العقليّة يعطي اللمسة الشخصيّة للعصر وللحضارة، لقد كان الشعر إلى حدٍّ كبير أشبه بالعصر، وبالتأمّل، وبالناس، فكما كانت هناك صياغة متسقة للناس، كانت هناك صياغة متّسقة للشعر»[٨٥].

إنَّ أهمَّ ما يميز الشعر العباسي في هذه الفترة النزوع إلى العقل «فلقد طوّع الشعراء العبّاسيّون كثيراً من الأساليب الفلسفيّة والمناهج العقليّة لخدمة التعبير الفنّي»[٨٦].

وقد ظهر أثر النزعة العقليّة في كثيرٍ من أساليب الشعراء وموضوعاتهم، فعلى سبيل المثال لا الحصر: «اعتمادهم في المدح على أسلوب التعميم أو التخصيص أو على أسلوب التقابل بين الأفكار والموضوعات، فبشّار كان شديد النزوع إلى الفضائل الأربع (العقل، العدل، العفة، الشجاعة) ثمَّ نراه يخلع تلك الفضائل على ممدوحه في قوله:

أين رَوحُ عنّي فإنَّ لرَوحٍ نفحاتٍ يَغنى بها المنتابُ
ملكٌ من ملوك قحطانَ تجري من يديه لنا العطايا الرِّغابُ
عندهُ الحلمُ والشجاعةُ والجو دُ مِساكاً وليس فيه خلابُ[٨٧]

([85]) بدوي (أبو تمام وقضيّة التجديد في الشعر) ص٩.

([86]) محمد، أحمد علي (أثر النزعة العقلية في القصيدة العربية) ط١، قطري بن الفجاءة للنشر – الدوحة، السيروان للطباعة – دمشق، ١٤١٣هـ-١٩٩٣م، ص١٧٦.

([87]) ديوان بشّار. تح: إحسان عبّاس، ط١، دار صادر – بيروت، ٢٠٠٠م، ص١١٧.(خلاب: حُمق).

فقد أشار إلى ثلاث فضائل في معرض مدحه: الحلم والشجاعة والجود، وتكاد أغلب مدائحه تنحو هذا النحو الذي يقوم على تركيب المعاني دونما تخصيص أو تركيز على جانب مـــدحيّ محدّد»[٨٨].

إنَّ أثر العقل البيّن في شعر المولّدين ناجم عن تأثرهم بالثقافة اليونانيّة، وقـــد اقتـــصروا في معرفتهم هذه الثقافة على الفلسفة والمنطق «فقد دعم المنطق تفكيرهم ووسّعت الفلسفة دوائره، فانصبغ عقل الشعراء بأصباغ من العمق والدقّة والتحليل وطرافة التقسيم والبعـــد في الخيـــال والتجريد فيه»[٨٩].

وكذلك كان لمجالس المتكلّمين واختلاف الشعراء إليها أثر كبير في هذه النزعة العقليّة «فقد اشتُهر المتكلمون بمغالطاتهم أو بتأتيهم لتعليلاتهم، أو كما يقول البلاغيّون بحسن التعليل، وإنّنا نجد من ذلك أصباغاً كثيرة في شعر بشار،كتعليله لآفته بقوله:

عميتُ جنيناً والذكاء مـــن العمـــى فجئت عجيب الظن للعلـــم معقـــلا

وتكثر هذه التعليلات في شعر بشار، كما تكثر معها الموازنة والتقسيمات والبعد في التأويل واستخراج المعاني على شاكلة قوله:

وعِـــيُّ الفَعـــال كعـــيّ المقـــالِ وفي الصمت عِيٌّ كعِـــيِّ الكَلِـــم[٩٠]

فهو يجعل العيّ ثلاثة أقسام: عيّ الصمت وعيّ الفعال وعيّ المقال»[٩١].

وكذلك استخدموا البراهين العقليّة في أثناء شرحهم لقضيّة ما إذ «إنّهم في مجتمـــع يمـــوج بالحوار والنقاش فاحتاجوا إلى البراهين العقليّة والأقيسة المنطقيّة، يدعمون بها المعـــنى الغريـــب

---

(88) محمّد (أثر النزعة العقليّة في القصيدة العربيّة) ص ١٧٧.

(89) ضيف (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) ص١٣٤.

(90) الديوان ص٤١٢.

(91) ضيف (الفن ومذاهبه) ص١٣٦.

العميق، ويقربونه إلى المألوف»[٩٢] قال بشار يشرح الإعفاء عن هفوات الصديق، ويبرهن على خطأ تتبعها:

إذا كنت في كلّ الـذنوبِ معاتبـاً — صديقَك لم تلـقَ الـذي لا تعاتِبُـهْ
فعشْ واحداً أو صِلْ أخـاك فإنّـه — مفـارق ذنـب مـرةً ومجانِبُـهْ
إذا أنت لم تشرب مراراً على القذى — ظمئتَ، وأيّ الناس تصفو مشارِبُهْ[٩٣]

إنَّ أثر النزعة العقليّة لم يقتصر على الأسلوب بل تعدّى ذلك إلى الأفكـار والموضـوعات والألفاظ، والذي يهمُّ في هذا الموضع أنَّ ما لحق العصر العباسي الأوَّل مـن تغيّـرات بـشتّى أنواعها أثَّرت في شعر المولدين في جميع نواحيه، فكان منهم أن جدّدوا في شعرهم أيّما تجديد، وبرز هذا التجديد في مجموعة من الظواهر.

التجديد عند الشعراء المولّدين[٩٤]**:**

---

(92) خفاجي، محمد عبد المنعم (الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي). دار الجيل – بيروت، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م ١٤٠/٢.

(93) الديوان ص ١٠٦.

(94) لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ بعض النقّاد المحدثين أمثال طه أحمد إبراهيم قلّل من أهمية هذا التجديد، فقال: «إنَّ المحدثين ساروا على آثار القدماء فقد حاولوا التجديد، وكانت محاولة شاقة عليهم، فهم لم يعمدوا إلى تغيير نوع الشعر حتّى يخالفوا القدماء، ولم يبعدوا منه الأغراض المادية كالمديح... بل ساروا على آثار

إنَّ أوّل ما يطالعنا في التيار التجديدي عند الشعراء المولّدين أنّه ارتبط بحياتهم الخاصّة، فضمن لشعرهم البقاء والاستمرار، إذ إنّه كان صادراً عن واقع عصرهم ومتغيّراته الجديدة وصراعاته المتعددة.

ولا بدَّ من الإشارة هنا إلى أنَّ «تيار التجديد في العصر العباسي الأوّل لم يكن وقفاً على شعراء بعينهم، ولكنّنا نجد للشاعر الواحد نتاجاً محافظاً فيه على خصائص القديم، وبجانبه نتاج تجديدي، وكلّ ذلك يخضع فيه الشاعر لمؤثراته الخاصة، من لغة وثقافة وذوق وعاطفة وخيال، ومؤثّرات بيئته بما فيه من صراعات سياسيّة واجتماعيّة، وجدل فكري وفلسفي، وخصومات أدبيّة ونقديّة»(٩٥).

والتجديد عند الشعراء المولّدين «صفة أطلقت على نوع من النصوص الشعريّة أنتجها الشعراء العباسيون، تضمنّت مجموعة من الخصائص الفنّية والمعنويّة الجديدة في صلب السنّة الشعريّة التقليديّة. ومعنى ذلك أنّها ليست حركة ترفض القديم وتنبذه، وإنّما هي نزعة أدبيّة تسعى إلى التصرّف في الموروث الشعري الجاهلي والإسلامي (صدر الإسلام) والأموي؛ وذلك بالاستغناء عن بعض العناصر، والتوسُّع في [بعضها] الآخر، والإكثار ممّا قلّ استعماله قديماً، وكذلك إضافة عناصر جديدة على سبيل الابتكار والاختراع شكلاً ومضموناً»(٩٦).

القديم، وهم يريدون الجديد، فاضطروا أن يبدعوا في الحدود التي رسمها القدماء، واضطروا أن يبتكروا ضمن هذه الحدود، فتعارضوا معهم، واصطدموا بهم، وكان هذا الاصطدام بدء الخصومة بين القدماء والمحدثين» من (تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع). دار الحكمة، ١٩٧٢م، ص٩٣.

(95) الحديدي، عبد اللطيف محمد السيد (الخصومة بين القدماء والمحدثين في العصر العبَّاسي الأوَّل) ط١، دار السعادة – مصر، ١٤١٦هـ-١٩٩٥م، ص٤١+٤٢.

(96) الرقيق (شعر التجديد في القرن الثاني الهجري) ص٢٦.

ظواهر التجديد عند المولّدين:

لعل أهم ظاهرة من ظواهر التجديد عند الّمولدين النزوع إلى القصائد القصار والمقطعات، دون القصائد المطوّلة التي كانت سائدة في الشعر الجاهلي القديم: «والميل مقابل ذلك إلى المقطوعات والنصوص القصيرة، فطبيعة الأغراض الرائجة في ذلك العهد (غزل، خمرة، طبيعة، وصف مجالس الطرب...) فرضت حجماً قصيراً للنص وبنية موجزة»[٩٧] والسبب في هذا يرجع إلى:

١ - «طبيعة التطوّر الحضاري الذي آل إليه المجتمع الإسلامي في ذلك العصر، فكلّما تعقدت أسباب الحضارة وطرائق الحياة تسرّب الملل إلى نفوس الناس من الأعمال الأدبيّة الكبيرة المطوّلة، ولم يعد لديهم لا الاستعداد ولا الوقت الذي يتيح لهم أن يقفوا كما كان الأقدمون يقفون في عكاظ وغيرها من الأسواق — ليستمعوا إلى قصيدة طويلة قد يستغرق إلقاؤها ساعة أو بعض ساعة. لم يعد هذا في مقدور الناس في ذلك العصر ، لهذا اندثرت هذه الأسواق - تقريباً- أو على الأقل لم تعد مسرحاً لقول الشعر وتناشده كما كانت في القديم»[٩٨].

٢ — اقتصار القصيدة على غرضٍ واحد يقتضي أن يتقلّص حجمها إلى القدر الذي يفي بالإحاطة بذلك الغرض، ويدعو إلى تواري القصائد المطوّلات أو تقليل عددها[٩٩].

فقد أصبح الشاعر يحدّ قصيدته بفكرة معيّنة، ولم تكن هذه الفكرة تستغرق منه في الغالب أكثر من أبيات معدودة، [على نقيض] الشاعر القديم إذ كان ينتقل من فكرة إلى أخرى حتى لتبدو قصيدته كأنّها تتكوّن من بضع قصائد مختلفة الأغراض والأفكار[١٠٠].

([97]) المرجع نفسه ص٣٠.

([98]) هدّارة (اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري) ص ١٤٨+١٤٩.

([99]) عُطبة، عبد الرحمن (تطور الشعر في بلاد الشام في القرنين الثاني والثالث الهجريّن) منشورات جامعة الفاتح، طرابلس — ليبيا، ١٣٩٨هـ-١٩٧٨م، ص٢٨٩.

٣ – تأثير الغناء: «فطبيعة الغناء تفرض على الشعراء أن يقتصر شعرهم علـــى المقطّعـــات القصيرة دون غيرها حتى يتمكن تقديمها في إطار موسيقي جذّاب، وحتّى تتواءم معانيها المباشرة مع ما يتطلّبه الغناء من تأثير سريع وتطريب...»[١٠١].

ومن ظواهر التجديد: الثورة على افتتاح القصائد بذكر الأطلال ووصفها والبكاء عليها؛ إذ إنَّ عاطفة الشعراء المولّدين لم تعد ترتبط مع معالم الحياة الجاهليّة بشيء، فالمقدّمة الطليّة ســـائغة من الجاهليّين والإسلاميّين؛ لأنها تصوّر حياتهم البدويّة فهي صادقة التصوير، أمَّا الحياة الحضريّة التي عاش فيها شعراء أمثال أبي نواس فلا تتطلّب مثل هذه المقدّمات، بـــل تحتـــاج مقـــدّمات تتحدَّث عن عناصر هذه الحياة وما فيها من ترف ولهو وقصور ورياض؛ أي أن تكون صـــادقة تصوّر الحياة المترفة الناعمة، وعلى هذا الأساس فإنَّ بعض الشعراء المولّدين خرجوا على تقليـــد وصف الأطلال في مقدّمة القصيدة لهذه الأسباب – وبغض النظر عمّا ارتآه بعض النقّـــاد[١٠٢] «الذين عدّوا موقف شعراء الحاضرة من الأطلال مظهراً من مظاهر الصراع مع العرب، فـــإنَّ عامّة شعراء الحاضرة لم يعودوا يجدون في مظاهر الحياة الصحراوية ما يلزمهم بالتجاوب معهـــا أو بالتمسُّك بها شكلاً فنياً من أشكال النظم. وهكذا تصبح الأطلال رمزاً للبادية التي لم تعـــد تشكل مصدراً مهمّاً من مصادر وحي الشعراء في الحاضرة»[١٠٣].

فضلاً عن ذلك فإنَّ هذا الأمر وُجد عند شعراء ذوي نسب عربيّ أصيل، بل وُجد قبـــل أبي نواس، ولم تقتصر المقدّمات الجديدة على وصف الخمرة فحسب –كما ادّعى بعضهم– بل قد

---

(100) هدارة (اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري) ص ١٤٨+١٤٩

(101) المرجع السابق ص١٤٩.

(102) ومن هؤلاء النقّاد محمد مندور الذي جعل «دعوة أبي نواس مشوبة بروح الشعوبيّة والغض من شأن العرب وتقاليدهم» من كتاب: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، الفجالة – القاهرة، ص٧٩.

(103) نجم (الشعر في الحاضرة العبّاسيّة) ص١١١.

نجد «في مقدّمات قصائد المديح شعراً في الحكمة أو في النسيب لا على الصورة التقليديّة القديمة، ولكنّه عرض حقيقي لمشاعر صادقة لا تكلف فيها ولا زيف»(١٠٤).

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ افتتاح القصائد بمقدّمات غير طلليّة لم يتخذه الشعراء جميعهم مذهباً لهم، بل إنَّ الشاعر ذاته مثل أبي نواس الذي ثار على المقدمات الطلليّة «تردد في مدائحه بين المذهب القديم والمذهب الجديد طوال حياته؛ فهو أحياناً يمدح هارون الرشيد على الطريقة القديمة فيذكر الأطلال ويصف راحلته التي أوصلته إلى الممدوح وما إلى ذلك... ، وهو أحياناً أخرى يمدح الرشيد فيبدأ قصيدته بأبيات قليلة يذكر فيها الأطلال»(١٠٥).

ومهما يكن من مذاهب الشعراء في افتتاح قصائدهم، فهذا الأمر ليس مجال بحثنا، والذي يهمّ في هذا الموضع أنَّ الثورة على افتتاح القصائد بالمقدّمات الطلليّة هي من ظواهر التجديد التي لجأ إليها الشعراء المولّدون، بغض النظر عن هدف كل شاعر ومذهبه في الافتتاح.

ومن ظواهر التجديد عند الشعراء المولّدين: استحداث أغراض شعريّة جديدة وتحوّل الحديث عن الخمرة من فكرة ترد بين أطواء الشعر إلى غرض مستقل.

فقد ظهرت عند الشعراء المولّدين أغراضٌ شعريّة جديدة، أمَّا الأغراض القديمة فقد حدث فيها ما جعلها ذات طابع غير طابعها في العصرين السابقين، فدخل على [كثير] منها – كالمدح والهجاء والغزل بالمؤنَّث والوصف والفخر والسياسة والزهد... صفة الغلو والمبالغة(١٠٦) وإضافةُ معانٍ جديدة، والغوص على الأفكار والأحاسيس الدقيقة، فحدث في الأغراض القديمة تطوّر وتغيُّر، وهناك تفاوت في نسب التغيُّر بين غرضٍ وآخر، ففي المديح مثلاً أبقى الشعراء تلك الصورة المثاليّة الخلقيّة الرفيعة التي رُسمت مِن قبلُ للممدوح، وأضافوا إليها بعض المعاني العقليّة والفضائل النفسيّة، وصوّروا الأحداث التي وقعت في عصور الخلفاء، أمَّا الهجاء فإنَّ معالم

---

(104) هدّارة (اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري) ص١٥٤.

(105) المرجع السابق ص١٥٤.

(106) بكري، عطا (دراسات في الشعر العربي). مطبعة الإرشاد – بغداد، ١٩٦٧م، ص٤٠، بتصرّف.

التطوّر فيه أعمق من المديح؛ فقد ضعف فن النقائض، وشاع في الهجاء البذاءة والفحش في الكلام وهتك الأعراض لشيوع المجون: وأمّا الفخر فقد ضعف فيه الفخر القبلي، وتطوّر إلى حدود العصبيّات الجنسيّة، وافتخر الموالي باليمنيّة والمضريّة ولاءً، كما هو معروف عن بشّار في افتخاره بمضر، أمَّا أبو نواس فكان يفخر باليمنيّة.«وتطوّر الغزل تطوّراً قويّاً، فقد أصبح موضوعه الإماء والجواري، ممّن كانت تزخر بهنّ دور الرقيق ومجالس الشعراء وقصور الأشراف والخلفاء...»[١٠٧].

هذا فيما يخصُّ الأغراض القديمة وحدود تطوّرها عند الشعراء المولّدين، أمّا فيما يخصُّ الأغراض الجديدة فقد ظهرت عند هؤلاء الشعراء بعض الأغراض المستحدثة مثل الزهد: «فإذا كان أغلب الشعراء زمنئذٍ يميلون إلى شعر الحياة واللهو، فهناك منهم من نزع في فترة من حياته إلى شعر الموت»[١٠٨]، «وكان على رأس الشعراء الزهّاد أبو العتاهية، الذي حمل لواء الفضيلة ودعا إليها، مرغّباً في العمل الصالح، ومذكّراً بالموت، ومرهّباً ممّا بعده، وحاضّاً على الزهد في الدنيا»[١٠٩].

وكذلك هناك غرضٌ آخر مستحدث، وهو الغزل بالمذكَّر الذي نجم عن حياة العبث والمجون التي انتشرت في ذلك العصر، وأوَّل من اجترأ على القول فيه حمّاد عجرد ووالبة بن الحباب وأبو نواس والحسين بن الضحّاك.

وقد تحوَّل الحديث عن الخمرة من موضوع إلى غرض، أي من التمهيد إلى الغرض الأساسي (كالمدح والفخر...) إلى غرض قائم بذاته، وبعبارة أخرى: « كان التغنّي بالخمرة جزءاً يندرج

---

(107) ضيف (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) ص١٤٥.

(108) الرقيق (شعر التجديد في القرن الثاني الهجري) ص٣٠.

(109) بكري (دراسات في الشعر العربي) ص٤١.

ضمن كلٍّ هو النص، ثمَّ أصبح عند شعراء القرن الثاني للهجرة كأبي نواس غرضاً مستقلاً بـــل مذهباً كاملاً في الشعر»(١١٠).

وسببُ هذا التحوّل أنَّ «وصف الخمر هو نتاج الحياة المترفة الحياة المترفّهة التي سادت في العـــصر العبّاسي، وهذه الحياة المترفة قادت إلى الاندفاع بحماس نحو اللهو والمجون والغناء وكرع جامات الخمرة مترعةً»(١١١).

فاستقلَّ الشعراء بغرض منفرد في وصف هذه الخمرة وكؤوسها وشرّابها وحالاتها، بـــل إنَّ بعضهم أُولعوا بها إلى حدٍّ بعيد، فبالغوا في وصف جزئيّاتها وأخصّ خصائصها.

ومن ظواهر التجديد التي برزت بشكل جلي عند الشعراء المولّدين، التجديد في الصياغة:

لقد كان الشعراء القدماء يقولون الشعر على السليقة والسجيّة من دون غـــوصٍ عميـــق في الأساليب القويّة، إنّما يكتفون بالمعاني الواضحة السهلة والعبارات الرصينة،هدفها إبراز المعـــنى وتوضيحه.

أمَّا الشعراء المولّدون فقد «ترسّموا آثار الأقدمين في نوع الشعر وأغراضه، وحاولوا التجديد مسايرة لروح العصر، ومجاراة للحياة الجديدة، لأنَّهم وجدوا المجال ضيّقاً علـــيهم، والأبـــواب موصدة في وجوههم، وأينما ولّوا وجوههم نحو الابتكار والإبداع وجدوا القدماء قد عبّـــدوا الطرق وأوضحوا المعالم، وأتوا على كل مناحي القول، وساورهم أو ساور أكثرهم الاعتقاد بأنَّ المعاني قد نفدت وأنَّ أهم شيء يجب أن تتسامى إليه نفوسهم، وتعقد عليه آمالهم في التجديـــد حتّى يتبيّن سبقهم، ويظهر تفوّقهم إنّما هو الصياغة؛ فليس همُّ المحدثين أن يقولوا أيّ قول، بل

---

(110) الرقيق (شعر التجديد في القرن الثاني الهجري) ص٣٠، بتصرّف.

(111) بكري (دراسات في الشعر العربي) ص٤١.

أن يبرزوا أقوالهم محلاّة بأبهى حلل العبارة، موشاة بأروع سمات الكلام، وذلك لا يأتي إلاّ بالزخرف في العبارة والتنميق في الصياغة»(١١٢).

وقد كان للفلسفة والعقل أثرٌ كبير في هذه الزخرفة، إذ استخدم بعض المولدين أمثال أبي تمَّام «ألوان البديع استخداماً فلسفيّاً، ومزجها بالتصوير مزجاً غريباً حتى يكدّ الذهن في فهمه، ويتعب العقل في إدراكه. إنه يصف بعيره وما أصابه من نحول وسقم لكثرة الأسفار، فيقول:

رعته الفيافي بعدما كان حقبة ... رعاها وماء الروض ينهلُّ ساكبه(١١٣)

فلا نجد طباقاً عادياً بين رعته ورعاها، إنّه بعير يرعى الفيافي وترعاه الفيافي، وهكذا يمزج بين الطباق والاستعارة والتصوير»(١١٤).

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنّه قد وُجدت عند الشعراء المولّدين الذين عُنوا بالصياغة «مدرسة بيانيّة جديدة شيخها بشّار، ومن رجالها ابن هرمة، والعتّابي، ومنصور النمري، وأبو نواس، ومسلم بن الوليد، وأصبح للشعر لغة جديدة غير لغة القدماء، وتغيرت وجهة النظر في البيان، وأصبح الشعر فناً حقاً يسير الشاعر فيه وراء الجمال»(١١٥).

إنَّ التنميق في الصياغة والتأنّي في استخدام الألفاظ واستخدام ألوان البديع من أهمّ ما يميّز صنعة المولدين، وهذا سنتحدّث عنه في أثناء التعرّض لقضيّة صنعة الشعراء المولّدين في الفصول القادمة إن شاء الله تعالى، وكذلك سنتحدّث عن التجديد في الأوزان التي تعد ظاهرة بارزة من ظواهر التجديد عند هؤلاء الشعراء، وكان لهذه الظاهرة مؤثراتها القويَّة ودوافعها كما سيأتي.

---

(112) لاشين، عبد الفتاح (الخصومات البلاغيّة والنقديّة في صنعة أبي تمّام) دار المعارف، د.ت، ص١١+١٢.

(113) ديوان أبي تمام: تح: محيي الدين صبحي، ط١، دار صادر – بيروت، ١٩٩٧م، ١/١٥٤.

(114) خفاجي (الأدب العربي وتاريخه) ص١١٢.

(115) إبراهيم، طه أحمد (تاريخ النقد الأدبي عند العربي) من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع، دار الحكمة، ١٩٧٢م، ص٩٦.

وقد يوجد عند الشعراء المولدين ظواهر أخرى من التجديد، إلاّ أنَّ هذه التي ذكرت هي أبرزها في شعرهم، والشعراء المولّدون في أمر التجديد على مذهبين:

١ – مذهب طائفة كانت امتداداً للشعر القديم تسير على خطا الأقدمين، ولا تجدّد في شعرهم إلاّ بأمور يسيرة تتطلّبها الروح العربيّة، ومنهجهم هو المنهج القديم لم يخرجوا على عمود الشعر، ومن هؤلاء؛ مروان بن أبي حفصة، وأشجع السلمي، وعلي بن الجهم، ودعبل الخزاعي، وابن الرومي، والمتنبّي.

٢ – ومذهب طائفة أخرى ظهر في شعرها معظم ظواهر التجديد سابقة الذكر، وجارت روح العصر وسارت مع حضارته بكل معطياتها، ومن هؤلاء: بشار بن برد، وابن هرمة، والعتابي، وأبو نواس، ومسلم بن الوليد، وأبو تمّام، وابن المعتز.

وفي الختام لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ التجديد سمةٌ من سمات الشعراء المولّدين، على تفاوتٍ فيما بينهم، إلاّ أنّه تناول ظواهر شعرهم جميعها، وقد توافقت لفظة المولّدين مع صفاتهم؛ بوصف بعضهم شعراء مولَّدين من ناحية نسبهم وأصلهم، ومجدّدين في المعاني ومستخدمين الألفاظ المولَّدة (الجديدة) التي دخلت اللغة العربيّة، وبوصفهم استخدموا الأسلوب المولَّد الذي وُصف بأنَّه أسلوبٌ ناصع شفّاف يُعنى بثروة الفكر واللفظ على حدٍّ سواء.

والتجديد في الشعر تمثَّل بالخروج على عمود الشعر قصداً إلى الصنعة – كما سبق الذكر –، ومهما يكن من تفاوت الشعراء في ظواهر التجديد إلاّ أن الشعر عند المولّدين – بشكلٍ عام – غدا صنعةً وفنّاً في الوقت ذاته، يُبَدَّلُ فيه اللفظ، وتُغَيَّر فيه العبارة لإحداثِ نوع من الطرب في السمع، ولتزيينه بالألوان البديعيّة، وهذا ما سنبيّنه في الفصل الثاني والثالث، إن شاء الله، بعد الإلمام بالمعاني التي أحاطت بها الصَّنعَة.

الفصل الثاني

مفهوم الصنعة

أوّلاً. الطبع.

ثانياً. الصنعة:

١ً – الصنعة والتكلُّف:

أ – اختلاط الصنعة بالتكلُّف.

ب – انفصال مفهوم التكلّف عن الصنعة.

٢ً – الصنعة وتنقيح الشعر:

أ – التنقيح عند الشعراء القدماء والمولَّدين.

ب – خصائص شعر التنقيح.

٣ً – الصنعة والبديع.

- علاقة المحسنات البديعية بالتنقيح.

ظهرت في النقد الأدبي العربي القديم مجموعة من القضايا النقديّة تداولها النقّاد في أثناء إطلاق أحكامهم على الشعر العربي، واختلفت آراء النقاد في هذه القضايا بين مؤيِّد ومعارض، وبين محتكمٍ إلى ذوقه الشخصي ومعتمدٍ على مجموعة من المعايير والقواعد النقديّة.

وهناك من القضايا النقديّة، كانت أصلاً من أصول الفكر النقدي ارتبطت بها مجموعة من القضايا الأخرى، ونعني بهذه القضيّة: الطبع والصنعة.

إنَّ قضيّة الطبع والصنعة نجمت في الأصل عن مشكلة الخصومة بين القدماء والمحدثين، فالنقّاد القدامى كانوا غالباً ما يطلقون سمة الطبع على الشعراء القدماء، ويطلقون سمة الصنعة على الشعراء المحّدَثين، هذا بغضّ النظر عن اختلافهم وتضارب آرائهم في فهمهم هذه المصطلحات، وكانت لهذه القضيّة صلة وثيقة بغيرها من القضايا كاللفظ والمعنى، إذ كان يعتمد عليها بعض النقّاد لإصدار أحكامهم غير العادلة إلى حدٍّ ما كما سيتبين لنا فيما بعد.

إنَّ مصطلح الطبع والصنعة في النقد الأدبي القديم يَعْدِل مصطلح الخلق الفني أو الإبداع الأدبي في النقد الأدبي الحديث، وكلا هذين المصطلحين يتناول قضية الإبداع عند الشاعر: بدايات نشوئها ومراحل تكوّنها والعوامل المؤثّرة فيها، لكنّ تناول النقّاد المحدثين هذه القضيّة يختلف عن تناولها عند النقّاد القدامى.

فالنقّاد العرب القدامى تناولوا هذه القضيّة تناولاً جزئياً في فصول من مؤلّفاتهم مثل ابن قتيبة في «الشعر والشعراء»، وابن طباطبا في «عيار الشعر»، والعسكري في «الصناعتين»،

وابن رشيق في «العمدة»، فهؤلاء النقّاد كانوا يتعرّضون لهذه القضيّة في أثناء حكمهم على الشاعر.

أمّا في النقد الحديث فقد أفرد النقّاد لهذه القضية كُتباً قائمة بذاتها[١١٦]،مع قلّتها واقتصارها على الجانب النظري فحسب إلاّ أنّها غطّت جانباً مهمّاً من جوانب هذه القضيّة.

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ النقاد القدامى عندما كانوا يصدرون أحكاماً في هذه القضيّة، يحتكمون غالباً إلى ذوقهم ورأيهم الشخصي من دون معايير تحكمه أو تضبطه وتوحّد المفهوم لدى النقاد جميعهم، فكانوا يصنّفون الشعراء صنفين، مطبوعين، وأصحاب صنعة، وهذا التصنيف بحد ذاته اعتباطي «تنعدم فيه المنهجيّة والدقّة والتنظيم، لأنَّ منطلقه الاحتكام إلى الذوق في تقويم إشكاليّة الطبع والصنعة، وهي إشكاليّة لا تقدم في جوهرها إجابات حاسمة ونهائيّة. لقضيّة ظلّت مبهمة، بسبب اتصالها العضوي بالخطاب الشعري في مستوياته المختلفة والمتداخلة»[١١٧].

إذن... فالنقّاد قسّموا الشعراء على هذا الأساس، وفصلوا بين الطبع والصنعة فصلاً وقع فيه كثير من النقّاد، مع أنه لا يخلو من أثر العاطفة، والميل إلى شاعرٍ دون غيره أو إلى زمنٍ معيّن.

ولسوف يهتم البحث بدراسة كلّ مصطلح على حدة، لبيان آراء النقّاد في هذين المصطلحَيْن، ويذكر بشكل واضح النقّاد الذين جعلوا من الطبع صفةً مغايرةً تماماً للصنعة،

---

(116) ومن هذه الكتب: «الطبع والصنعة في الشعر»: محمّد الهيهاوي. «خطاب الطبع والصنعة»: مصطفى درواش. «نظريّة الطبع والصنعة في النقد العربي القديم: نقد الشعر من القرن الخامس الهجري حتّى العصر العثماني»: وحيد كبّابة، رسالة دكتوراه.

(117) درواش، مصطفى: (خطاب الطبع والصنعة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م. ص٩.

والنقّاد الذين جعلوا الطبع والصنعة شيئاً واحداً لا ينفصلان، فطبيعة البحث والدراسة هي التي تفترض هذا الفصل مع أنّهما غير قابلَيْن للفصل التعسّفي هذا.

وفي هذا المجال لا بدَّ من الإشارة إلى أنّ هذين المفهومين لهما دلالات متنوّعة ومختلفة، ولهذا السبب لم يستقرّ النقّاد في أحكامهم، بل اختلطت المفهومات لدى بعضهم وتنوّعت، بسبب عدم ثبات دلالات هذه المفهومات عند بعضهم الآخر، مع العلم بأنَّ المفكّرين والنّقاد القدامى والمحدثين قد اهتموا بتحديد مدلولات الألفاظ، والاصطلاح عليها بكلمة واضحة محدّدة تسمّى المصطلح، وهناك كثير من المفهومات التي تعدّدت دلالتها ثمَّ اتخذت مدلولات ثابتة بعد تداولها بين فئات من النقّاد أو العلماء، فكانوا يطلقون عليها اسم المصطلح، «والمعنى الاصطلاحي يتصف بصفة الخصوصيّة، ومن ثمَّ ينبغي أن يكون واضحاً دقيقاً ودالاً على معنى واحد غير متعدّد؛ لأنَّ المعنى المعجمي عرفٌ عام، بينما المعنى الاصطلاحي عرف خاص، بمعنى أنَّه ثمرة اتفاق طائفة مخصوصة على أمرٍ مخصوص، أي أنه لفظ اتفق العلماء على اتخاذه للتعبير عن معنى من المعاني العلميّة»[١١٨].

ويعدّ مفهوما الطبع والصنعة من المفهومات التي تعدّدت دلالتها وتباينت مفهوماتها إلى أن استقرّت في أذهان النقّاد، وجاز لنا تسميتها بالمصطلحات.

وبناءً على هذا... لا بدَّ من دراسة كلّ مفهوم على حدة؛ لبيان المعاني والدلالات المختلفة التي كان يتخذها كل منهما، ليتمّ التوصّل إلى معنى واضح محدّد لمتابعة البحث اعتماداً عليه، ولاسيّما الصنعة، هذا المفهوم الذي اتخذه بعض الشعراء المولدين مذهباً لهم كما سيتبيّن فيما يأتي.

---

(118) الناقوري، إدريس: (المصطلح النقدي في نقد الشعر)، ط٢، المنشأة العامة للنشر والتوزيع – طرابلس، ١٣٩٤هـ-١٩٨٤م، ص١٠.

أولاً – الطبع:

الطبع لغةً: السجيّة التي خُلق عليها الإنسان، فقد ذكر الجوهري (٣٩٦هـ) أنَّ الطبع: «السجيّة التي جُبل عليها الإنسان، وهو في الأصل مصدر، والطبيعة مثله، وكذلك الطباع»[119].

وذكر ابن سيده الأندلسي (٤٥٨هـ) أنَّ «الطبيعة: الخليقة، والطباع: كالطبيعة، مؤنَّث... وطبعه الله على الأمر يطبعه طبعاً: فطره، وطبع الخلق يطبعهم طبعاً: خلقهم»[120].

إذن فالطبع الذي يعني السجيّة -كما ورد في معجمات اللغة- استُعمل بهذا المعنى عند النقّاد العرب، فضلاً عن معانٍ أخرى ذكرها النقّاد وسنأتي على ذكرها فيما بعد، فالطبع عند الشاعر هو السجيّة والفطرة في قول الشعر.

إنَّ الحديث عن الطبع في النقد القديم يظهر «مستوى التعدّد في الاستخدام الاصطلاحي، فالنقّاد تارة استعملوا هذا المصطلح في موضع الاسم كالطبع والطبيعة[121]، وتارة استعملوا الصفة كالمطبوع مقترنة في كثير من المواضع بالمتكلّف[122]، كما ظهر في دراسة هذا المصطلح غموض هذا المفهوم نفسه، فلم يعتنِ النقّاد بتعريف واضح ومحدّد

---

(119) الجوهري، إسماعيل بن حمّاد (تاج اللّغة وصحاح العربيّة)، تح: أحمد عبد الغفور عطّار. ط٢، دار العلم للملايين ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م ،مادّة (طبع).

(120) ابن سيده، علي بن إسماعيل (المحكم والمحيط الأعظم)، تح: مصطفى السقا وحسين نصّار، ط١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ١٣٧٧هـ-١٩٥٨م، مادّة (طبع).

(121) انظر: العسكري، «الصناعتين» ص١٥٣ وابن طباطبا «عيار الشعر» ص١٥.

(122) انظر: ابن جنّي «الخصائص» ٢٨٢/٣، وابن قتيبة «الشعر والشعراء» ٧٨/١ .

للطبع، بالإضافة إلى ربطهم هذا المفهوم مرّة بالنص وأخرى بالمبدع، فتحدثوا عن «الشعر المطبوع» و«الشاعر المطبوع»(١٢٣).

ومهما تعدّدت دلالة الطبع واختلفت استعمالات صيغه من ناقدٍ لآخر؛ إلاّ أنَّ هذه الاستعمالات المتردّدة بين الاسم والصفة لها دلالات خاصّة، وكذلك فإنَّ الناقد عندما يطلق صفة الطبع أو المطبوع فإنّه لا يخرج عن إحدى هاتين الدلالتين:

١ – الدلالة على الموهبة والملكة.

٢ – قول الشعر على السجيّة من دون مراجعة وتنقيح.

إنَّ الأصمعي (٢١٧هـ) كان يجعل من الشاعر الذي يقول الشعر عفو الخاطر من دون مراجعة وتنقيح وتثقيف هو الشاعر المطبوع، ودلالة الطبع عنده ألا يكون الشعر كلّه مستوياً في الجودة، بل يكون فيه الجيد والرديء «فقد كان يعيب الحطيئة ويتعقبه، فقيل له في ذلك، فقال: وجدت شعره كله جيداً فدلّني على أنَّه كان يصنعه، وليس هكذا الشاعر المطبوع؛ إنَّما الشاعر المطبوع الذي يرمي بالكلام على عواهنه: جيّده على رديئه»(١٢٤).

فالتفاوت في شعر الشاعر بين الجيّد والرديء سمةٌ من سمات الشاعر المطبوع عند الأصمعي.

أما الطبع عند الجاحظ (٢٥٥هـ) فإنَّه لم يعرّفه تعريفاً واضحاً، لكنَّه كان يرد ذكره بين أطواء حديثه عن الصنعة والتكلّف، وكان يقصد به تدفّق الشعر على صاحبه بيسر

---

(123) الزيدي، توفيق (مفهوم الأدبيّة في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع الهجري)، دار سراس، تونس، ١٩٨٥م، ص٦٦ بتصرف.

(124) ابن جنّي، أبو الفتح عثمان (الخصائص) ، ٢٨٢/٣، ألقى الكلام على عواهنه: قاله من غير فكر ولا رويّة، ولم يبالِ أصاب أم أخطأ.

وسهولة، فضلاً عن كونه موهبة وملكة أساسيّة لقول الشعر، فالمطبوعون هم: «الذين تأتيهم المعاني سهواً ورَهْواً، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً»(١٢٥).

فالجاحظ عرَّف المطبوعين بأنَّهم الشعراء الذين يبتعدون عن التكلّف في القول، وتتدفَّق عليهم الألفاظ والمعاني بيسر وسهولة، وقد يكون هذا هو الارتجال الذي يعني: قول الكلام من غير التهيئة والإعداد له – إذا جاز لنا ذلك.

فالطبع- الذي يراد به قول الشعر من دون مراجعة ومعاودة- سيختلف تماماً عن الطبع عند المتأخرين من النقاد، إذ ارتبط الطبع عند بعضهم بالتعمّق في أسرار الكلام والمعرفة بأغراض الشعر – كما هو الشأن عند حازم القرطاجنّي – ، أمَّا الطبع عند متقدّمي النّقاد فكان لا يتجاوز المعاني سابقة الذكر؛ من قول الشعر على السجيّة، والتدفّق في الألفاظ والمعاني، والارتجال من دون مراجعة وتنقيح.

فابن قتيبة (٢٧٦هـ) عرَّف الشاعر المطبوع بقوله: «من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته، وتبيّنت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتُحن لم يتلعثم ولم يتزحّر»(١٢٦).

إنَّ الشاعر المطبوع عنده هو صاحب الملكة والموهبة والقدرة على قول الشعر والاقتدار على القوافي، فضلاً عن قدرته على الارتجال، وهذه القدرة تبرز من خلال قول ابن قتيبة «وإذا امتُحن لم يتلعثم ولم يتزحَّر»، فالطبع عنده قدرة الشاعر الذاتيّة على الإبداع في الشعر.

([125]) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (البيان والتبيين)، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، د.ت ١٣/٢.

([126]) ابن قتيبة، عبد الله (الشعر والشعراء)١/٩١.

يتزحّر: يتنفّس بأنين. والزحير: استطلاق البطن بشدّة وتقطيع في البطن يُمَشّي دماً.

وقد مثّل لما قال عندما ترجم لأبي نواس، فذكر أنّه من المطبوعين الذين يقولون الشعر بسهولة ويُسر، وعند الامتحان لا تظهر آثار التلعثم أو التزحّر – على حــدّ تعــبيره – ، يقول عنه: «وهو أحد المطبوعين، قال لي شيخ لنا: لقيتُه يوماً ومعي تفّاحة حسنة، فأريته إيّاها وسألته أن يصفها، وما أريد بذلك إلا أن أعرف طبعه وسهولة الشعر عليه، فقال لي: نحن على الطريق فمل بنا إلى المسجد، فملنا إليه، فأخذها وقلّبها بيده شيئاً، ثمّ قال:

يـــا رُبَّ تفّاحـــةٍ خلـــوتُ بهـــا … تُشعلُ نـــارَ الهـــوى علـــى كبـــدي

قـــد بـــتُّ في لـــيلتي أقلّبـــها … أشـــكو إليهـــا تطـــاول الكَمَـــدِ

لـــو أنَّ تفّاحـــةً بكـــت لبكـــت … من رحمـــتي هـــذي الـــتي بيـــدي

وبسط يده فناولنيها»(١٢٧).

و يُحمد لابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) أنّه تحدَّث عن قضيّة الطبع في بعـــديها النظري والتطبيقي، فقسّم الكتاب قسمين: قسم تكلّم فيه على مفهوم الطبع، وعـــرض في الآخر شواهد من شعر المحدثين الدالّة على الطبع، مستوفياً بذلك بحثه من وجه ينمُّ علـــى اهتمامه بالتطبيق النقدي.

كما تحدَّث ابن قتيبة عن تخصّص الشعراء في الطبع، واختلافه من شاعر لآخر؛ فبعضهم لديه طبع وسهولة في غرض المديح، بينما الآخر في الهجاء، وثالث يسهل عليه غرض الرثاء بينما يصعب عليه غرض الغزل. وهذا إن دلَّ على شيء فإنّه يدلُّ على اهتمام ابن قتيبـــة بالحال النفسيّة لمبدعي الشعر، «وهو من هذه الوجهة ينتمي إلى فئة النقّاد الـــذين يـــرون الشعر تعبيراً عمَّا في رقعة النّفس، وليس محاكاة يُقصد منها إلى الإثارة و التعجيب»(١٢٨).

---

(127) ابن قتيبة، (الشعر والشعراء) ٢/٧٨٦.

(128) العاكوب، عيسى علي (التفكير النقدي عند العرب) ط١، دار الفكر بدمشق ١٩٩٧م. ص١٧٨.

يقول: «والشعراء أيضاً في الطبع مختلفون؛ منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسَّر له المراثي ويتعذَّر عليه الغزل. وقيل للعجّاج: إنّك لا تحسن الهجاء فقال: (إنَّ لنا أحلاماً تمنعنا من أن نَظْلم، و أحساباً تمنعنا من أن نُظلم، وهل رأيت بانياً لا يحسن أن يهدم). وليس هذا كما ذكر العجّاج، ولا المثل الذي ضربه للهجاء والمديح بشكل، لأنَّ المديح بناءٌ، والهجاءَ بناءٌ وليس كلُّ بانٍ بضربٍ بانياً بغيره، ونحن نجد هذا بعينه في أشعارهم كثيراً. فهذا ذو الرُّمّة أحسن الناس تشبيهاً وأجودهم تشبيباً... فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع... وكان الفرزدق زير نساءٍ وصاحب غزلٍ وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب. وكان جرير عفيفاً عزهاةً عن النساء، وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيباً»(١٢٩).

إذن، فتخصص كل شاعر بغرضٍ من أغراض الشعر تابعٌ لحالته النفسيّة – بحسب تعبير ابن قتيبة – ، ونحن لا نكاد نبالغ إذا قلنا إنَّ ابن قتيبة هو الوحيد بين النقّاد الذي عرَّف الشاعر المطبوع تعريفاً واضحاً محدّداً، وتحدّث بهذه الجزئيّات التفصيليّة فيما يخصّ الطبع، مقارنةً بمن سبقه أو تأخَّر عنه من النقّاد.

ويُعتقد أنَّ السبب في انشغال النقّاد عن هذا التحديد الدقيق والمفصَّل للطبع؛ أنَّهم جعلوا منه سبباً من أسباب الإبداع، فضلاً عن أنَّهم جعلوا منه صفةً يتفوَّق بها الشعراء العرب على الأعاجم، الذين وُصفوا بالتصنُّع والتكلُّف في القول وعدم قدرة قريحتهم على الإنتاج باليسر والسهولة اللذين امتاز بهما الشعراء العرب، فكانوا يطلقون صفة الطبع على الشاعر العربي لإظهار فضله على الأعاجم بعدم التكلّف، وأنَّ الشعر والفصاحة من طبعه.

---

(129) ابن قتيبة (الشعر والشعراء)١/٩٥.

أمَّا الآمدي (٣٧١هـ) فقد جعل السمة الأساسيّة التي تغلب على الشعر المطبوع هي السهولة والوضوح والابتعاد عن مستكره الألفاظ ووحشيّ الكلام ومعقَّد المعاني، وقد وُصف البحتري بأنَّه من شعراء الطبع، لأنَّ شعره يتميّز بهذه الصفات(١٣٠).

وقد جعل القاضي الجرجاني (٣٩٢هـ) الطبع سبباً من أسباب تفوّق الشاعر وتميّزه من غيره من الشعراء، والطبع عنده موهبة وملكة لكنّها تتفاوت من شاعرٍ لآخر. يقول: «وأنت تعلم أنَّ العرب مشتركة في اللغة واللسان، وأنَّها سواء في المنطق والعبارة، وإنّما تفضل القبيلة أختها بشيءٍ من الفصاحة، ثمَّ تجد الرجل منها شاعراً مفلقاً، وابن عمّه وجار جنابه ولصيق طنبه بكيئاً مفحماً(١٣١)، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلاّ من جهة الطبع والذكاء وحدّة القريحة والفطنة»؟(١٣٢).

لقد جاء الطبع هنا بمعنى الفطرة والموهبة والسليقة التي خلق عليها الإنسان، وبه يتميز الشاعر من غيره من الشعراء وإن كانوا من القبيلة نفسها، بل حتّى إن كان الشاعر المفلق ملازماً لآخر فليس بالضرورة أن يكون مثله في مقدرته الشعريّة، بل التميُّز يكون بالطبع الذي رُكِّب فيه.

---

(130) الآمدي، الحسن بن بشر (الموازنة بين الطائيين) تح: السيد أحمد صقر، ط٢، دار المعارف – مصر، ١٣٩٢هـ-١٩٧٢ ص ٤.

(131) طنبه: كتفه وعاتقه. بكيئاً: ناقة بكيئة: قلَّ لبنها، المفحم: العيي ومن لا يقدر يقول شعراً.

(132) الجرجاني، علي بن عبد العزيز (الوساطة بين المتنبي وخصومه) تح: محمد أبو الفضل إبراهيم – علي البجاوي، ط٣، دار إحياء الكتب العربيّة، د.ت ص١٦.

أمَّا العسكري (٣٩٥هـ) فكان الطبع لديه قول الشعر على السجيّة من دون معاودة ومراجعة، يقول: «وأمّا قرب المأخذ فهو أن تأخذ عفو الخاطر، وتتناول صفو الهاجس، ولا تكدّ فكرك، ولا تتعب نفسك، وهذه صفة المطبوع»[١٣٣].

وقد بيَّن ابن رشيق (٤٥٦هـ) أنَّ الشعر المطبوع هو الأصل الذي يعتمد عليه الشاعر، وقد يلجأ بعض الأحيان إلى تنقيحه وتثقيفه فيسمّى شعره عندئذٍ الشعر المصنوع، يقول: «ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أوّلاً، وعليه المدار. والمصنوع- وإن وقع عليه هذا الاسم- فليس متكلّفاً تكلّف أشعار المولدين، لكن وقع عليه هذا النوع الذي سمّوه صنعة من غير قصد ولا تعمّل»[١٣٤].

لقد أولى ابن رشيق الطبع أهميّة كبيرة؛ فقد جعله الأساس والمعتمد في قول الشعر، وتحدَّث في مواضع كثيرة من العمدة عن ضرورة حضوره عند الشاعر، وعندما ذكر أنَّ العرب كانت تستطرف الصنعة في بيت أو بيتين من القصيدة، فإنَّ ذلك لا يعني تخلّي الشاعر عن طبعه، لكن إذا كثر ذلك فإنه دليل تكلّفه وابتعاده عن الفطرة التي تقتضي وجود الطبع وظهوره في الشعر ظهوراً بيّناً، يقول: «واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين في القصيدة بين القصائد، يستدلّ بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسّه، وصفاء خاطره، فأمّا إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع وإيثار الكلفة»[١٣٥].

وقد أتى حازم القرطاجنّي (٦٨٤هـ) بفهمٍ جديدٍ للطبع؛ خالف فيه آراء كلّ من سبقه من النقّاد الذين اتفقوا على أنَّ الطبع هو قول الشعر على السجيّة – وإن كان ثمّة

---

(133) العسكري، أبو هلال (الصناعتين) ،ص٦١.

(134) ابن رشيق (العمدة) ١/١٢٩.

(135) ابن رشيق(العمدة) ١/١٣٠.

اختلافات جزئية في تحديدهم له – إلاّ أنَّ حازماً أضاف للطبع إضافات جديدة، وجعل له موجبات من أهمّها: القدرة على التعمّق في أسرار الكلام، والعلم بمذاهب الشعر وأغراضه، فضلاً عن القوى العقليّة والفكريّة التي يمتلكها الشاعر، وهذه تختلف من شاعرٍ لآخر.

لقد قرن حازم الطبع بالعلم الشعري أو الخبرة وكأنَّهما شيءٌ واحد، يقول: «النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملاً، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرّف في مذاهبه وأنحائه إنَّما يكونان بقوى فكريّة واهتداءات خاطريّة تتفاوت فيها أفكار الشعراء»[١٣٦].

يبدو من الظاهر أنَّ فهم القرطاجنّي للطبع يتوافق إلى حدٍّ ما مع فهم بعض النقّاد للصنعة على أنَّها الوعي والدقّة في اختيار الألفاظ والمعاني، وتدخّل العقل والفكر في إنتاجها؛ أي – باختصار – التنقيح والتثقيف كما سيتبيّن عند الحديث عن الصنعة.

هذا فيما يتّصل بالطبع، ليس بكل ما قيل عنه، بل بأهمّ ما قيل، وعند أبرز النقاد العرب؛ ذلك لأنَّ التفصيل فيه ليس من مقتضيات البحث، لكنّ الذي اضطرّ إلى الحديث عنه بهذه الطريقة هو صلته الوثيقة بالصنعة – مدار البحث – وعدم جواز الفصل بينهما، لأنَّ الطبع جزءٌ لا يتجزّأ من مكوّنات الشعر.

وكما سبق بأنَّ الطبع اختلفت دلالته من ناقدٍ لآخر، إلاّ أنّنا نستطيع حصر مقاصد النقّاد في هذه القضيّة بثلاث فِكَرٍ أساسيّة:

---

(136) القرطاجنّي، حازم (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط٢، دار الغرب الإسلامي – بيروت ١٩٨١م، ص١٩٩.

١ – يعني الطبع عند كل من الأصمعي والعسكري قول الشعر على السجيّة ومن دون مراجعة وتنقيح.

٢ – في حين يراد به عند الجاحظ وابن قتيبة والآمدي والجرجاني وابن رشيق الدلالة على الموهبة والملكة والسهولة في قول الشعر والاقتدار عليه.

٣ – أما حازم فيعني الطبع عنده فهم أسرار الكلام ومعرفة مذاهب الشعر وأغراضه وتدخّل العقل في نظم الشعر.

والطبع عند النقاد- ولاسيّما الأصمعي- يقرب في دلالته كلمة (خَشَبَ) إذ ورد في أساس البلاغة: «خشبت الشعر واختشبته: قلته كما جاء غير متنوّق فيه... وشعر خشيب ومخشوب... وكان الفرزدق ينقح الشعر، وكان جرير يخشب، وكان خشب جرير خيراً من تنقيح الفرزدق»[١٣٧].

وفي لسان العرب «خشبَ الشعر يخشبه خشباً: أي يُمرّه كما يجيئه، ولم يتأنّق فيه، ولا تعمّل له: وهو يَخْشِبُ الكلام والعمل إذا لم يُحكمه ولم يجوّده»[١٣٨].

إلاّ أنَّ الكلمة لم تكن شائعة الاستخدام عند النقّاد بل آثروا استعمال كلمة الطبع والفطرة والسجيّة؛ وذلك لشيوع هذه الكلمات فيما بينهم، إنّما اقتصر هذا اللفظ على معجمات اللغة فحسب.

ونخلص إلى أنَّ الشعر المطبوع هو الذي يقوله الشاعر بفطرته وعلى سجيّته بيسر وسهولة، إذ تتدفّق فيه الألفاظ والمعاني، وقد اقتدر صاحبه على الأوزان والقوافي، وبه يتميز شاعر من غيره، ويتصف بالوضوح والعفويّة والابتعاد عن الألفاظ المستكرهة والمعاني

---

(137) الزمخشري، محمود بن عمر (أساس البلاغة)، مادّة (خشب).

(138) ابن منظور، محمد بن مكرم (لسان العرب)، مادّة (خشب).

المعقّدة، وفيه شيءٌ من ألوان الصنعة البديعيّة من دون قصدٍ وتعمّدٍ وعــدم كــدّ الفكــر وإتعاب النفس.

وقد أضاف نفر من الدارسين المحدثين بعض الفكر فيما يخصّ الطبع، كالذي استحدثه محمد الهيهاوي من أمارات دالة على الطبع «كوحدة الإحساس، والتعبير عن الفطرة بلغة الشعر، وموافقة الأسلوب للطبع، إذ المراد بوحدة الإحساس؛ التوحّد بين المتلقّي والشاعر فيما يعرضه من مشاعر وأحاسيس إزاء قضيّة ما، أمّا المراد بالتعبير عن الفطرة بلغة الشعر، فهو أن يكون الشعر واضحاً بذاته، وموافقة الأسلوب للطبع تتمثل بكون الشعر موافقــاً الحديث العادي، مع إحساس المتلقي بعجزه عن الإتيان بمثله أو أقلَّ منه»(١٣٩).

إنَّ للطبع مزيّة يحسن أن تتوافر لدى الشاعر، ومع ذلك فإن الـشعر «لـيس فطــرة فحسب، وإنما هو موهبة وعمل، أو بحسب المصطلح التقليدي طبع وصنعة. فإن انعدمت الصنعة، ضعف الشعر، أمَّا إذا طغت فالشعر متكلّف، وخير الشعر ما تضمنت الفطرة فيه شيئاً من الصنعة المعتدلة»(١٤٠).

فالطبع إذن موصول بالصنعة، وما لجأ إليه بعض النقّاد من تقسيم الشعراء إلى مطبوعين ومصنوعين، فتقسيم يحكمه الذوق، إذ المعروف أنَّ الذوق لا معيار له، فكل ناقد يختلــف بذوقه عن ناقد آخر، فضلاً عن خضوع هذا الذوق والرأي الشخصي لاعتباراتٍ يصعب ضبطها بوصف الناقد محكوماً بالمؤثرات الشخصيّة.

ثانياً – الصنعة:

---

(139) الهيهاوي، محمّد (الطبع والصنعة في الشعر) مكتبة النهضة المصريّة، ١٩٣٩م ص٥٩ بتصرّف.

(140) كبّابة، وحيد (نظرية الطبع والصنعة في النقد العربي القديم/ نقد الشعر من القرن الخامس الهجري حتى العصر العثماني). رسالة دكتوراه، جامعة دمشق ١٤٠٨هـ–١٩٨٨م، ص٦.

إذا كان النقّاد اختلفوا في تحديد دلالة الطبع فإنّهم في الوقت نفسه اختلفوا في تحديد دلالة الصنعة، إذ جعل نفر منهم الصنعة التكلّف في قول الشعر، وعدم الثقة بالفطرة والسجيّة، وهؤلاء هم الذين فصلوا الطبع عن الصنعة، في حين رأى نفر آخر أنَّ الصنعة مرحلة أساسيّة من مراحل العمل الأدبي، أي مراجعة النص وتنقيحه وتهذيبه وتثقيفه ونفي الخطأ عنه وإثبات الصواب مكانهُ، كما ارتبطت الصنعة عند فئة ثالثة بالزخارف اللفظيّة والمحسّنات البديعيّة.

لقد استعملت العرب كلمة الصنعة بمعنى الحرفة أو المهنة، وكانت غالباً ما تستعمل كلمة الصناعة مرادفة للشعر، فيقولون: صناعة الشعر، أي حرفة الشعر أو مهنته، يقول عمر بن الخطّاب رضي الله عنه «خير صناعات العرب أبياتٌ يقدّمها الرجل بين يدي حاجته»(١٤١).

فالمراد بالصناعة هنا الحرفة والمهنة، وقد شبّه ابن سنان الخفاجي صنعة الشعر بصنعة النجارة، وكان في الوقت نفسه يستخدم كلمة الصناعة، يقول: «إنَّ كلَّ صناعة من الصناعات فكمالها بخمسة أشياء على ما ذكره الحكماء: الموضوع، والصانع، والصورة، والآلة، والغرض. وإذا كان الأمر على هذا ولا تمكن المنازعة فيه، وكان تأليف الكلام المخصوص صناعة وجب أن نعتبر فيها هذه الأقسام، فنقول: إنَّ الموضوع هو الكلام المؤلَّف من الأصوات... وأمّا الصانع المؤلّف فهو الذي ينظم الكلام بعضه مع بعض، كالشاعر والكاتب وغيرهما... وأمَّا الصورة فهي كالفصل للكاتب والبيت للشاعر وما جرى مجراهما. وأمّا الآلة فأقرب ما قيل فيها: إنّها طبع هذا الناظم... وأمَّا الغرض فبحسب الكلام المؤلف، فإن كان مدحاً كان الغرض به قولاً ينبئ عن عظم حال

---

(141) الجاحظ، عمرو بن بحر (البيان والتبيين) تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، د.ت ١٠٠/٢.

الممدوح، وإن كان هجواً فبالضدّ، وعلى هذا القياس كل ما يؤلف، وإذا تأملته وجدته كذلك»[١٤٢].

أمّا ابن سلاّم الجمحي (٢٣١هـ) فقد قرن صناعة الشعر بسائر الصناعات، فقال: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»[١٤٣].

فابن سلاّم جعل نقد الشعر صناعة من الصناعات التي يثقفها اللسان، كالصناعات التي تثقفها اليد سواء بسواء.

وكذلك استخدم الآمدي كلمة الصناعة في المعنى ذاته في موازنته، فقال: «زعموا أنَّ صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلاّ بأربعة أشياء، وهي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقصٍ منها ولا زيادة عليها»[١٤٤].

فالآمدي جعل الشعر حرفة كغيره من الحِرف والمِهن، وكذلك العسكري فقد سمّى مؤلّفه: «الصناعتين» لا الصنعتين، وقد قصد بهما الشعر والنثر.

فالصناعة في رأي هؤلاء النقاد استُخدمت بمعنى حرفة الشعر، لكنَّ هذه الكلمة لا تقتصر على هذا المعنى فحسب، وإنّما استُخدمت لمعنى آخر، ونجد هذا المعنى في أثناء حديث النقّاد عن طريقة إنشاء الشعر ومراحل الإبداع الأدبي، فكانوا يذكرون صناعة

---

(142) الخفاجي، ابن سنان (سر الفصاحة) ط١، دار الكتب العلميّة، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م ص٩٣.

(143) الجمحي، ابن سلاّم (طبقات فحول الشعراء) تح: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، د.ت،١/٥ .

(144) الآمدي (الموازنة) ص ٤٢٦.

الشعر، وجعلوا تنقيح الشعر وتهذيبه مرحلة ضروريّة من مراحل العمل الأدبي، لذلك فإنَّ هذا سيرد ذكره في أثناء حديثنا عن الصنعة وتنقيح الشعر.

هذا فيما يخصُّ استخدام النقّاد كلمة الصناعة، واختلاط هذه الكلمة أحياناً بكلمة الصنعة التي تعني أيضاً – في معجمات اللغة – : الحرفة أو المهنة.

أمّا إذا أردنا معرفة مراد النّقاد من الصنعة التي تتجرَّد تماماً عن معنى الحرفة، فإنَّ السياق الذي ورد فيه ذكرها هو الذي يحدّد ذلك، فالصنعة – كما ذكرنا – تعدّدت دلالاتها بين النقّاد، وسنبدأ أوَّلاً بدراسة المعنى الذي فهمه بعضهم من الصنعة، وهو التكلُّف في قول الشعر.

١ً – الصنعة والتكلّف:

لم يكن التكلّف مستساغاً عند النقّاد، فقد ذكر الجاحظ أنَّ العرب ذمَّت كلَّ متكلّف وفي أي صناعة، يقول: «ولم أرَهم يذمّون المتكلّف للبلاغة فقط، بل كذلك يرون المتطرّف والمتكلّف للغناء، ولا يكادون يضعون اسم المتكلّف إلاّ في المواضع التي يذمّونها»(١٤٥).

أمّا الصنعة فكانت ترد في أطواء كلام النقّاد على وجه مستحسن أحياناً، غير أنَّها إذا وردت بمعنى التكلّف تكون غير مستحسنة، فمن معانيها المستساغة أن تأتي بمعنى التهذيب والتنقيح.

وفيما يخصُّ التكلّف عند النقّاد فقد ورد مترادفاً مع الصنعة عند بعضهم، لكنَّ هذا الأمر حدث في زمنٍ محدّد وعند نقّاد معيّنين، فالمشكلة تكمن إذن في ورود هاتين

---

(145) الجاحظ (البيان والتبيين) ١٨/٢.

الكلمتين مترادفتين مع الاختلاف الجوهري في دلالة كلٍّ منهما، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّه يدلُّ على عدم تحديد المصطلح عند أولئك النقّاد وخضوعه للتطوّر، ذلك «لأنَّ تطوّره واتساعه أمرٌ ملحوظ خلال العصور، لكنّه لم يخدم قضيّة النقد كثيراً كما خدم مستوى البلاغة وتحوّلاتها»(١٤٦).

فالمصطلحات النقديّة لم تأخذ أبعادها ومفهوماتها الواضحة حتّى القرن الرابع الهجري تقريباً إذ ازدهرت حركة النقد في ذلك القرن، وأُفردت كتبٌ نقديّة اتخذت الشعر مجالاً للدراسة والنقد، لكن على الرغم من عدم الاستقرار على معنى واضح في المصطلحات النقديّة في القرون المتقدّمة إلاّ أنَّ «التكلّف في الاصطلاح النقدي وفي جميع الحالات: ما جاوز الطبع وقصد إلى المبالغة في الصنعة»(١٤٧).

وما ورد عند بعض النقّاد من ترادف هاتين الكلمتين إلاّ «أنَّ التوحّد بين الصنعة والتكلّف محدود جدّاً في النصوص النقديّة، وينعدم في الدلالة المعجميّة، وإذا كانت الصنعة تالية للطبع، فإنَّ التكلّف هو الوجه السلبي الذي يقابل الصنعة والإبداع الفنّي معاً»(١٤٨).

وسوف نلحظ هذا الخلط والترادف بين الصنعة والتكلّف من خلال تتبّع أقوال النقّاد القدامى في هذا المجال، فقد ذكر الجاحظ في بيانه أنَّ بشر بن المعتمر (٢١٠هـ) قال في الصحيفة الهنديّة: «فإن ابتليت بأن تتكلّف القول وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك طباعه في أوّل وهلة وتعاصى عليك بعد إحالة الفكرة فلا تعجل ولا تضجر...»(١٤٩).

---

(146) إحسان عبّاس (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) ص٦٦١-٦٦٢.

(147) الناقوري (المصطلح النقدي في نقد الشعر) ص٤٤٧.

(148) درواش (خطاب الطبع والصنعة) ص١٠٤.

(149) الجاحظ (البيان والتبيين) ١/١٣٥.

فكأنَّه بقوله: «بأن تتكلّف القول وتتعاطى الصنعة» جعل من الصنعة والتكلّف شيئاً واحداً، كما يبدو من الظاهر أنَّ بشراً استخدم ألفاظ التكلّف والصنعة للتعبير عن إبداع الشاعر وقوله للشعر.

أمَّا الصنعة عند الأصمعي – مثار الجدل في هذه القضيّة – فقد كانت تعني عدم قول الشعر على السجيّة والتكلّف في قول الشعر، فكان غالباً ما يقرن الصنعة بالتكلّف، يقول عن زهير والحطيئة: «ولولا أنَّ الشعر قد كان استعبدهم، واستفرغ مجهودهم حتّى أدخلهم في باب التكلّف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام، واغتصاب الألفاظ،لذهبوا مذهب المطبوعين.»[١٥٠].

إنَّ هذه الفئة من الشعراء – بنظر الأصمعي – أصحاب صنعة يتكلّفون قول الشعر، ويجهدون أنفسهم في استنباط الألفاظ، ويستنفدون كل طاقاتهم بغية إخراج الشعر ليكون في غاية الجودة، فهم إذن عبيدٌ لشعرهم.

وبغض النظر عن ميزة هؤلاء الشعراء، إلاّ أنَّ الأصمعي هنا لم يميز تمييزاً دقيقاً بين الصنعة والتكلّف عندما قال: «أدخلهم في باب التكلّف وأصحاب الصنعة»، فأصحاب الصنعة عنده هم الذين يتكلّفون قول الشعر، والصنعة عنده منافية للطبع وهي صفة سيّئة في الشاعر، والأصمعي في هذه الفكرة مناقض لغيره من النقّاد الذين جعلوا الصنعة سمة جيّدة في الشعر، إلاّ إذا تجاوزت الحد فإنّها تدخل في باب التكلّف، وهذا أمر غير مرغوب فيه عندهم، وصفة تسيء للشاعر إذْ إنه أراد الإجادة في كلامه.

---

(150) الجاحظ (البيان والتبيين) ١٢/٢.

إنَّ الصنعة عند الأصمعي أمرٌ مذموم وغير مستساغ، لأنَّها تُخرج شعر الشاعر في مستوى واحد من الجودة، وقد سبق أن بيّنا أنَّه كان «يعيب الحطيئة ويتعقبه، فقيل له في ذلك، فقال: وجدت شعره كله جيّداً فدلّني على أنَّه كان يصنعه»(١٥١).

فالصنعة عنده عيبٌ يلحق الشاعر لأنَّ شعره كلّه يتصف بالجودة، وسنرى كيف أنَّ هذه الفكرة ستختلف عند النقّاد الذين جاؤوا بعده، وكيف أنَّ مفهومهم للطبع والصنعة وتقييمهم الشاعر من خلالهما سيختلف عمّا كان عليه الأمر عند الأصمعي.

وفي هذا المجال لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ نظرة الأصمعي للصنعة كانت متأثّرة إلى حدٍّ كبير برأيه في الشعراء القدماء والمحدثين، فالشاعر القديم – عنده – شاعر طبع، أمَّا الشاعر المُحدَث فهو شاعر صنعة وتكلّف، فقد «حُكي عن إسحق بن إبراهيم الموصلّي أنَّه قال:

أنشدت الأصمعي:

هل إلى نظرةٍ إليك سبيل — فيبلّ الصّدى ويُشفى الغليل

إنَّ ما قلَّ منك يكثر عندي — وكثيرٌ ممّن تحبُّ القليل

فقال: والله هذا الديباج الخسرواني، لمن تنشدني، فقلت: إنّهما لليلتهما، فقال: لا جرم والله، إنَّ أثر التكلّف فيهما ظاهر»(١٥٢).

وقد وردت في روايات أخرى «والله إنَّ أثر الصنعة فيهما ظاهر» وهذا إن دلّ على شيء فإنَّه يدلُّ على اختلاط مفهوم الصنعة بالتكلّف بشكل ظاهر للعيان، ويبدو من الظاهر أنَّ الأصمعي هنا حكم بالجودة والاستحسان على هذين البيتين استناداً إلى زمن الشاعر، إذ إنَّه أُعجب بهذين البيتين لكنَّه عندما علم أنَّ قائلهما ليس بشاعر متقدّم جعل

---

(151) ابن جنّي (الخصائص) ٣/٢٨٢.

(152) الجرجاني، علي بن عبد العزيز (الوساطة بين المتنبي وخصومه) ص٥٠.

الصنعة والتكلّف واضحين عليهما، فالحكم على الشعر بالطبع أو الصنعة خضع لقضيّة الزمن، وكذلك ظهر من هذا الحكم – بغض النظر عن الخلط بين التكلّف والصنعة – فصله الواضح بين الطبع والصنعة، وهذه قضيّة واحدة غير قابلة للفصل.

إذن فالأصمعي جعل من الصنعة والتكلّف شيئاً واحداً، وعلى أيّة حال فالصنعة أو التكلّف عنده هو تنقيح الشعر وتجويده وتثقيفه بشتّى أشكال هذا التجويد، وقد فُهم من التكلّف عند من أتى بعده من النقّاد المبالغة في البديع والإسراف في استخدامه -كما سيأتي-.

وكذلك الجاحظ، فكان غالباً ما يقرن لفظة الصنعة بالتكلّف، فيُخيَّل للقارئ أنَّ هاتين الكلمتين تؤدّيان المعنى ذاته، ففي أثناء تعليقه على مقولة الأصمعي الشهيرة وهي: «الحطيئة عبدٌ لشعره» قال الجاحظ: «عاب (أي الأصمعي) شعره(١٥٣) حين وجده كلّه متخيَّراً منتخباً مستوياً لمكان الصنعة والتكلّف، والقيام عليه»(١٥٤).

فالجاحظ هنا قرن التكلّف بالصنعة وكأنَّه قد تأثَّر بمن سبقه، وفي موضعٍ آخر ذكر الجاحظ: «قال ثمامة: قلت لجعفر بن يحيى: ما البيان؟ قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلّي عن مغزاك، وتُخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة، والذي لا بدَّ له منه، أن يكون سليماً من التكلّف، بعيداً من الصنعة، بريئاً من التعقّد، غنيّاً عن التأويل»(١٥٥).

وهذا القول يشي بأنه لم يميز الصنعة من التكلف، ولم يفصل بينهما بصورة واضحة، كما أنَّه تمَّ وضع التكلّف والصنعة والتعقّد والتأويل في موضع واحد، فلم يفرّق بين هذه

---

(153) أي: شعر الحطيئة.

(154) الجاحظ (البيان والتبيين) ١/٢٠٦.

(155) المصدر نفسه ١/٢٠٦.

المصطلحات علماً بأنَّ لكلّ مصطلح دلالة خاصّة به، و لم يتم التمييز بين الصنعة والتكلّف بوصف الصنعة مذهباً في الشعر وبوصف التكلّف عيباً فيه.

استعمل الجاحظ كلمة (تكلف) في مواضع من كلامه بمعنى التعلّم و لم يرَ فيها عيباً، و لم يذم التكلف مثل عادة النقاد، بل طالب به وذلك من أجل أن يجود لفظ الأديب، وقصد بالتكلّف هنا البحث عن الوسائل التي يتمُّ بها تحسين الألفاظ وتجويدها واختيار المناسب من التراكيب والمعاني، يقول الجاحظ: «والإنسان بالتعلُّم والتكلُّف، وبطول الاختلاف إلى العلماء، ومدارسة كتب الحكماء يجودُ لفظُه ويحسنُ، وهو لا يحتاج في الجهل إلى أكثر من ترك التعلُّم، ومن فساد البيان إلى أكثر من ترك التخيُّر»[١٥٦].

فالجاحظ هنا جعل من موجبات الجهل وفساد البيان أن يترك الإنسان الاهتمام بتنقيح الألفاظ واختيار المعاني التي سيوظفها في أدبه، واستخدم هنا – كما رأينا – كلمة التعلُّم والتكلُّف، ويبدو من الظاهر أنَّه يقصد بالتكلّف التنقيح والتثقيف وكذلك رأيه بالصنعة، فكما سنرى في أثناء حديثنا عن الصنعة والتنقيح أنَّ الجاحظ يقصد بالصنعة التنقيح والتثقيف، والذي يميزه من الأصمعي أنّه لم يذمّ التكلّف والصنعة، بل كان يفضّل هذا الأمر بغض النظر عن عدم تمييزه بينهما بوصفهما مصطلحين يأخذكل واحد منهما معنى مستقلاً عن الآخر، فهو في هذا الأمر يبدو أنَّه تأثَّر بمن سبقه من النقّاد.

وقد اهتمّ ابن قتيبة بمفهومي التكلّف والطبع، أمَّا الصنعة فإنَّ ذكرها مغيَّبٌ في مؤلّفاته إلاّ عند ورودها عَرَضاً في أثناء تعليقه على شعر الخليل، فوصفه بأنَّه «بيّن التكلُّف رديء الصنعة»[١٥٧].

---

(156) الجاحظ (البيان والتبيين) ١/٨٦.

(157) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ١/٨٧.

فقد وردت كلمة الصنعة في سياق حديثه عن ظهور التكلّف فوصفهما بالرداءة، فهي إذن في موضع ذم واستهجان.

وعندما قسَّم الشعراء إلى أصحاب طبع وأصحاب تكلُّف، فإنَّ هذا التقسيم غاية في الدقّة من حيث الظاهر؛ لأنَّه لم يعدّ الصنعة مقابلة للطبع كما فعل غيره من النقّاد بل جعل التكلّف مقابلاً للطبع على أساس أنَّ الصنعة جزءٌ لا يتجزَّأ من طبع الشاعر.

إنَّ ابن قتيبة عرَّف الشاعر المتكلّف بأنَّه الذي يهتمُّ بشعره ويثقفه وينقّحه، إذْ إنَّ الشاعر المطبوع هو الذي يقول الشعر على الارتجال من دون مراجعة وتنقيح، يقول عن المتكلّف: «هو الذي قوَّم شعره بالثقاف، ونقّحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزهير والحطيئة، وكان الأصمعي يقول: زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء: عبيد الشعر لأنَّهم نقّحوه، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين»[١٥٨].

فالشاعر الذي ينقّح شعره بإبدال لفظ مكان لفظ، وتقديم بيت على آخر، ويعيد فيه النظر هو شاعر متكلّف، ومثَّل لهذا النمط من الشعراء بزهير والحطيئة، وأطلق عليهم الأصمعي اسم عبيد الشعر، والمقصود بذلك أنَّ هؤلاء الشعراء طوَّعوا أنفسهم لخدمة الشعر، فكانوا يكرّسون اهتمامهم لشعرهم فكأنّهم خَدَمٌ له.

نلاحظ ممّا سبق أنّ ابن قتيبة جعل التكلّف والصنعة شيئاً واحداً فلم يميز بينهما، وصنيعه هذا يشبه صنيع الأصمعي والجاحظ كما سبق، فهو يرى «أنَّ كل شاعر نقّح شعره وهذّبه فقد تكلف، ويعد مدرسة زهير نموذجاً لذلك، وهو بذلك لا يفرّق بين تنقيح الشعر وتهذيبه وبين التكلّف، والأمر على خلاف ذلك لأنَّ تشذيب الشعر، وطرح الفاسد

---

(158) المصدر نفسه ١/٧٨.

منه لا يعدّ تكلّفاً، وإنَّ معظم النقّاد يرون تنقيح الشعر فضيلة، والشاعر المجيد لا بـــدَّ لـــه منه»(١٥٩).

«والتكلف بالمعنى الذي ذكره ابن قتيبة يختلط بفكرة الصنعة الفنيـــة، ولا يناقـــضها أو يجافيها،... واختلاط التكلّف بالصنعة أمر لم يبتدعه ابن قتيبة، بل سبقه إليـــه الأصـــمعي والجاحظ...»(١٦٠).

وفي هذا المجال لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ ابن قتيبة «وضع الطبع في الشعر بمعنى الارتجال، وأنَّ الشاعر المطبوع يكاد يكون قاصراً عنده على المرتجل الذي يقول على البديهـــة دون إعداد، فمن أعدَّ شعره ونقّحه كان متكلّفاً، وتلك مجاوزة للواقع والإنـــصاف. فالـــشعر صناعة ككل الصناعات تحتاج إلى مرانة وإعداد، وقلّما يكـــون الـــشعر المرتجـــل قويّـــاً رائعاً»(١٦١).

إنَّ ابن قتيبة في حديثه عن الشعراء المتكلّفين وَصَفهم بصفاتٍ إيجابيّة وذلـــك لأنَّـــه لا يمكن أن يمثّل للشعر السيّئ الذي يرفضه بشعر زهير والحطيئة، إنَّما وصفهم فقط بـــأنَّهم ينقّحون شعرهم وهذا لا يستوجب الرفض، ولسببٍ آخر ذلك أنَّه عندما تحـــدَّث عـــن أضرب الشعر الأربعة ذكر الضرب الرابع وهو «ما تأخَّر معناه وتأخَّر لفظه»، ومثَّل لـــه بقول الخليل بن أحمد العروضي:

إنَّ الخلـــــــيط تــــــــــصدَّعْ فَطِـــــــر بـــــــدائك أو قَـــــعْ

---

(159) قصّاب، وليد (قضيّة عمود الشعر في النقد العربي القديم) ط١، دار العلوم – الرياض، ١٩٨٠م، ص٧٤.

(160) عبد العال، عبد السلام عبد الحفيظ (نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي) دار الفكر العربي، ص١٦٩.

(161) إبراهيم، طه أحمد (تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع)، دار الحكمة، ١٩٧٢م، ص١٢٢.

لــــــولا جـــــوارٍ حِــــسانٌ حُــــــورُ المـــــدامع أربَــــعْ

أمُّ البـــــــنين وأسمـــــــا ءُ والرَّبـــــــابُ وبَــــــوزع

ثمّ قال: «وهذا الشعر بيِّن التكلّف رديءُ الصنعة، وكذلك أشعار العلماء ليس فيها شيءٌ جاء عن إسماحٍ وسهولة، كشعر الأصمعي وشعر ابن المقفّع وشعر الخليل...»(١٦٢).

إنَّ ابن قتيبة في هذا الموضع مثَّل للشعر المتكلّف ورديء الصنعة بأشعار العلماء، فهو لم يمثّل بشعر زهير أو الحطيئة، وليس من المعقول أن يضع ناقد مثل ابن قتيبة – وهو معروف بنظرته العادلة – شعر زهير والحطيئة وأشعار الأصمعي وابن المقفّع والخليل بالمرتبة نفسها.

وكذلك فقد وصف ابن قتيبة الشعر المتكلّف بالجودة والإحكام، وهذه صفةٌ إيجابيّة، بل من أرقى الصفات التي يمكن أن يقيّم الناقد من خلالها الشعر، مع جودة هذا الشعر إلاّ أنَّ أصحاب العلم والبصيرة النافذة في الشعر لا يخفى عليهم ما قام به الشاعر من جهدٍ، كي يظهر شعره بهذا المظهر، يقول: «والمتكلّف من الشعر، وإن كان جيّداً محكماً، فليس به خفاءٌ على ذوي العلم؛ لتبيُّنهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكّر، وشدّة العناء، ورشح الجبين، وكثرة الضرورات، وحذف بالمعاني حاجة إليه، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه. كقول الفرزدق في عُمر بن هُبيرة لبعض الخلفاء:

أولَّيتَ العراق ورافديه فزاريّـــــاً أحذّيــــد القمــــيص

يُريد: أولَّيتها خفيف اليد، يعني في الخيانة، فاضطرّته القافية إلى ذكر القميص – ورافداه: دجلة والفرات – وكقول الآخر:

مـــن اللّـــواتي والّـــتي والــــلاّتي زَعَمن أنّـــي كبِــرَت لِــداتي»(١٦٣)

---

(162) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ٧١/١.

(163) المصدر السابق ٨٩/١.

وبيّن ابن قتيبة أمارة أخرى للتكلُّف وهي عدم ارتباط الأبيات بعضها ببعض، يقـــول: «وتتبيَّن التكلُّف في الشعر أيضاً بأن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره ومضموماً إلى غـــير لفقه، ولذلك قال عُمر بن لجأ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك. قال: وبم ذلك؟ فقال: لأنّي أقول البيت وأخاه، ولأنَّك تقول البيت وابن عمّه»(١٦٤).

نلاحظ ممّا سبق أنَّ ابن قتيبة أعطى الحديث عن التكلُّف وأماراته اهتماماً واضحاً، كما تحدّث عن أثر هذا التنقيح في القصائد، وانتهى إلى أنَّ هذا التنقيح قد يـــؤدّي إلى كثـــرة الضرورات، وما إلى هنالك من الأمارات التي ذكرها، وهذه الفكرة تختلف عـــن أفكـــار سابقيه من النقّاد، فالأصمعي عاب على الشعراء تنقيحهم القصائد وتهذيبها، في حين كان الجاحظ يشجّع على هذا التنقيح، «أمّا ابن قتيبة فقد أخذ الجزء الأوّل من فكرتهما، وهو الرَّبط بين التكلُّف والتنقيح، وخالفهما في أثر هذا التنقيح في القصيدة، [وعدّ] هذا التنقيح داعيةً إلى كثرة الضرورات والزيادات والحذف وعدم تناســب الأبيــات بعــضها مــع بعض»(١٦٥).

ويُلاحظ في حديث ابن قتيبة عن التكلُّف أنَّه تارةً استخدم هذه الكلمة صفة للشاعر، وتارةً استخدمها صفةً للشعر، وقد رأى الدكتور إحسان عبّاس أنَّ ابن قتيبة استخدم لفظ (المتكلّف) بمدلولات مختلفة «فالتكلّف حين يكون وصفاً للشاعر مختلف عن «التكلّـــف» حين يكون وصفاً للشعر، تقول: شاعر «متكلِّف» بكسر اللام – وتعني ما نعنيــه حــين نقول إنّه «صانع» ولهذا يقول ابن قتيبة: «فالمتكلِّف – من الشعراء – هو الذي قوَّم شعره بالثّقاف ونقّحه بطول التفتيش » ولا نظنُّ أنَّ ابن قتيبة يسترذل شعر زهير والحطيئـــة أو يراهما دون من يسمّيهم «الشعراء المطبوعين»... وعندما تقول: شعر متكلَّـــف – بفـــتح

---

(164) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ١/٩٠.

(165) عبد العال (نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي) ص١٧٠.

اللام المشدّدة – عنيت ظهور «التفكّر وشدّة العناء ورشح الجبين وكثرة الضرورات...» وهذا يقابل ما نسمّيه «رداءة الصنعة»، وليس كذلك شعر المنقّحين أمثال زهير والحطيئة، على أنَّ بعض المتكلّف من الشعر قد يكون جيداً محكماً – في رأي ابن قتيبة – ولكن لا أظنّه يعني: ما تكثر فيه الضرورات، وما فيه حذف للضروري وإثبات لما يمكن الاستغناء عنه، وكيف يكون في هذا الجيّد المحكم، وهو مُخلّ بأبسط مقتضيات البلاغة، ويذكر ابن قتيبة سمة أخرى للتكلُّف في الشعر، سوى رداءة الصنعة، وتلك السمة «أن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره ومضموماً إلى غير لفقه» وفقدان القران بين الأبيات ليس من صفات شعر المنقّحين، ومن ثمَّ يتّضح لنا تماماً أنَّ لفظة المتكلّف إذا اقترنت بالشاعر عنت شيئاً متميزاً عن معناها حين يوصف بها نوع من الشعر»[١٦٦] ولذلك قال ابن قتيبة في وصف أبيات للخليل «وهذا الشعر بيّن التكلّف رديء الصنعة».

إنَّ ما أشار إليه الدكتور إحسان عبّاس من أنَّ لفظة (المتكلّف) عندما تكون وصفاً فاللام تكون بالكسر، وتعني أنَّ الشاعر صانع لشعره منقّح له، وعندما تكون وصفاً للشعر فاللام تكون مفتوحة، ويريد بها الشعر السيّئ الذي تظهر عليه علامات التكلُّف، فهذا الكلام يجانب الصواب إلى حدٍّ ما، وذلك لأنَّ ابن قتيبة عندما قال: «والمتكلّف من الشعر» أراد أنَّ شخصاً ما قد تكلّفه، فهو شاعر متكلِّف لأنَّه قال شعراً متكلَّفاً وطبيعة الكلام استدعته أن يقول المتكلَّف لأنَّه يتحدَّث عن الشعر، فمن الطبيعي أن يرد بصيغة اسم المفعول لأنَّه وقع عليه فعل التكلّف فجاءت اللام مفتوحة، أمَّا عندما أراد وصف الشاعر فجاءت اللام بالكسر، لأنَّه هو من قام بالفعل فورد بصيغة اسم الفاعل، فلا يصح أن نقول: شاعر متكلَّف، أو: شعرٌ متكلِّف. هذا من ناحية الشكل، أمَّا من ناحية المعنى

---

(166) عبَّاس، إحسان (تاريخ النقد الأدبي عند العرب – نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، ص٩٧-٩٨.

فإنَّ ابن قتيبة وصف هذا الشعر بالجودة والإحكام كما سبق عندما قال: «والمتكلَّف من الشعر وإن كان جيّداً محكماً» فجاءت لفظة (المتكلَّف) بالفتح وهي صفة للشعر، ولو أنَّ ابن قتيبة لم يصفه بالجودة والإحكام لكان ما ذهب إليه الدكتور إحسان عباس صحيح إلى حدٍّ ما.

إنَّ إحسان عباس بصنيعه هذا حاول أن يسوّغ لابن قتيبة استخدامه لفظة التكلُّف للدلالة على التنقيح والتهذيب، لأنَّه يعلم في قرارة نفسه أنَّ التكلُّف لا يراد به ذلك، مع العلم أنَّ من سبق ابن قتيبة مثل الأصمعي والجاحظ استخدموا هذا اللفظ لمعنى التنقيح والاهتمام بالشعر.

إنَّ هذه الكلمة تعارف عليها النقّاد بهذا المعنى، وليس من الضروري أن يريدوا بها الذم، فالأصمعي رفض شعر التكلُّف والتنقيح، أمَّا الجاحظ على النقيض من ذلك كان يفضّل شعر التنقيح والتهذيب، فما قاله د. إحسان عبّاس لا يُعوَّل عليه؛ لأنَّه حاسب ابن قتيبة على استخدامه لفظة التكلُّف بناءً على فهمه وفهمنا لهذه الكلمة على أنَّها التصنّع والغلو والتعنُّت، وابن قتيبة استخدم هذه الكلمة على العموم لأنَّ ما يُفهم من كلام ابن قتيبة أنَّ المتكلِّف هو من لم يقل الشعر بيسر وسهولة كما يفعل المطبوعون، وتكلّفه هذا أدّى إلى لجوئه إلى تنقيح شعره، مع تفاوت هذه القضيّة بين شاعرٍ وآخر، فهذا الشاعر المتكلِّف – بحسب تعبيره – تخلّى عن طبعه في سبيل تنقيح شعره.

إنَّ التكلُّف عند ابن قتيبة هو عدم قول الشعر على السجيّة – مع التفاوت بين الشعراء – والدليل على ذلك أنَّه وضع الطبع مقابلاً للتكلُّف، والطبع هو قول الشعر على السجيّة من دون معاودة وتنقيح، فالشعراء مثل زهير والحطيئة وُصفوا بالتكلُّف؛ لأنَّهم لم يقولوا شعرهم على السجيّة وإنَّما نقّحوه وأعادوا فيه النظر، وما ذكره من أمارات التكلُّف لا

تتفق مع صفات هؤلاء الشعراء، وابن قتيبة – على الأغلب – لا يقصد ذلك، لأنَّه عندما تحدَّث عن أمارات التكلُّف ذكر مثالاً عليها قول الفرزدق:

أولَّيـــتَ العـــراقَ ورافديـــه   فزاريّـــاً أحـــذَّ يـــد القمـــيص

فالفرزدق عمد إلى زيادة ما بالمعاني غنى عنه، فهو إذن شاعر متكلّف بنظر ابن قتيبـة، ومن المعروف عن الفرزدق أنه من الشعراء الذين يقولون الشعر على البديهة والارتجـال، وهذه هي أمارة الشعر المطبوع عند ابن قتيبة.

إنَّ ابن قتيبة لم يخصّص كلمة التكلّف، وإنَّما أراد بها الإطلاق والعموم، وذكر بعـض الأمارات، وهذه لا تنطبق بالضرورة على هؤلاء الشعراء، بل قد توجـد عنـد شـعراء ينقّحون أشعارهم، وقد توجد عند شعراء مطبوعين يقولون الشعر على السجيّة. وعلـى هذا يكون الشعر عند ابن قتيبة على ثلاثة أنواع:

١ – شعر رديء: وهو شعر بيّن التكلّف لم يصدر عن إسماح وسهولة، كأشعار العلماء غير المطبوعين.

٢ – شعر وسط بين الجيّد والرديء: وهو شعر متكلّف يعتمد على التنقيح والتهذيب والمراجعة، كشعر زهير والحطيئة.

٣ – شعر جيّد: يأتي عن سماحة واقتدار فيض الطبيعة الملهمـة، ويتميـز بـسهولته ووضوحه.

إنَّ المشكلة في حديثنا عن التكلّف والصنعة عند ابن قتيبة تكمن إذن في جعله تنقـيح الشعر تكلفاً وليس صنعة، واستعماله كلمة التكلّف على الإطلاق دونما تحديد، ونحن نعلم افتقار تلك الآونة إلى المصطلح النقدي، ولهذا يرجع عدم تمييزه بين هذين المصطلحين.

وكذلك الأمر فيما يخصُّ الآمدي (٣٧١هـ)؛ فلم يفرّق في كلامه بين التكلّف والصنعة، و لم يحدّد كلّ مفهوم على حدة، وقد ظهر ذلك في أثناء مقارنته بين البحتري وأبي تمّام، وتفضيل البحتري لأنَّه يبتعد عن الألفاظ المستكرهة والكلام الوحشي، أمَّا أبو تمّام فهو «شديد التكلّف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني»(١٦٧).

يلاحظ من كلامه على أبي تمّام أنَّه جعل التكلّف والصنعة شيئاً واحداً، وليس هذا فحسب؛ بل جعل استخدام الألفاظ والمعاني المستكرهة من صفات أصحاب التكلّف والصنعة، فكأنَّ هذا المزج أمر طبيعي بين النقّاد إلى أنْ تمَّ التمييز بعد ذلك.

هذا فيما يخصُّ النقاد القدامى، أمَّا فيما يخصُّ النقاد المحدثين، فالذي يثير العجب أنَّه ذهب بعضهم المذهب نفسه في عدم التمييز بين الصنعة والتكلّف، فكانوا يستخدمونها في الموضع ذاته، فشوقي ضيف – على سبيل المثال – وحّد بين هاتين الكلمتين، فبدأ الحديثَ عن الصنعة والتكلّف منذ العصر الجاهلي، إلاّ أنَّه لم يضع تعريفاً جامعاً مانعاً لواحدٍ منهما يقول: «إنَّ الشعر الجاهلي ليس تعبيراً فنياً حرّاً، بل هو تعبير فنّي مقيَّد، ليس تعبير الطبيعة والطبع، بل هو تعبير التكلُّف والصنعة... فكلّه شعر مصنوع فيه أثر التكلّف والصنعة...»(١٦٨).

نلاحظ أنَّه لم يفرّق بين التكلّف والصنعة، وفي مواضع أخرى من كلامه عرَّف الصنعة بأنَّها الجهد في قول الشعر، وهذا دليلٌ قاطع على توحيده بين التكلّف – الذي يعني أوَّل ما يعني في اللُّغة المشقة والجهد – وبين الصنعة التي أطلق عليها اسم الجهد يقول: «ونحن

(167) الآمدي، الحسن بن بشر (الموازنة بين أبي تمّام والبحتري) ص٤.

(168) ضيف، شوقي (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) ط٤، ١٩٨٩-١٩٩٠م، ص٢٠.

نصطلح على تسمية هذا الجهد في الشعر – مهما يكن ضعيفاً – باسم الصنعة. والصنعة أوَّل مذهب يقابلنا في الشعر العربي، فهي توجد في جميع نماذجه القديمة...»(١٦٩).

وقد استخدم هذا المعنى ذاته، ولكنَّه جعل كلمة التكلّف بدلاً من الصنعة، واستخدم كلمة التكلّف بشكلٍ مطلق في أثناء حديثه عن الشعر القديم، يقول: «ولذلك كنّا نرى أن نعمّم التكلّف في الشعر القديم، ونجعله على درجات يبلغ أعلاها عند زهير وأصحابه الذين كانوا يعملون شعرهم عملاً، ويأخذونه بالتفكير الدقيق والبحث والتحقيق»(١٧٠).

فشوقي ضيف استخدم كلمة التكلّف والصنعة ومزج بينهما، واحتذى في ذلك حذو من سبقه من النقّاد أمثال (الأصمعي والجاحظ وابن قتيبة)، وأراد بها بذل الشاعر كل جهده من أجل تنقيح شعره وتهذيبه، وجعل هذا المذهب عامّاً بين الشعراء على نقيض هؤلاء النقّاد، يقول: «وكانت الصنعة مذهباً عامّاً بين الشعراء، ولعلَّ خير شاعر يمثّل هذا المذهب ويفسّره في العصر الجاهلي هو زهير صاحب الحوليّات، فقد كان يأخذ شعره بالثّقاف والتنقيح والصقل»(١٧١).

إنَّ ما قام به شوقي ضيف من هذا المزج غير مسوَّغ، لأنَّ المصطلحات في وقته قد أخذت حقَّها من الاستقرار والتحديد والوضوح.

انفصال مفهوم التكلف عن الصنعة:

لقد أخذ مفهوم التكلّف يتوضّح ويتجرّد عن الصنعة بعد ملازمته لها، بل بدأ يترادف مع كلمات مناسبة له مثل التصنُّع؛ ذلك لأنَّ الصنعة تختلف تمام الاختلاف عن التصنّع،

---

(169) ضيف، شوقي (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) ط٤، ١٩٨٩-١٩٩٠م، ص٢٢.

(170) ضيف (الفن ومذاهبه) ص٤٩.

(171) المرجع السابق ص٢٥.

ولأنَّ التصنُّع يعني التكلُّف والغلو والمبالغة، وقد بدا هذا واضحاً عند القاضي الجرجاني (٣٩٢هـ) ومن أتى بعده، فعند مقارنته الشعر القديم بالمُحدَث يقول عن الشعراء المُحدَثين: «... فإن رام أحدُهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلاّ بأشدّ تكلّف، وأتمّ تصنّع، ومع التكلُّف المقت، وللنفس عن التصنُّع نُفرة...»[١٧٢].

فنراه استخدم كلمة التصنُّع بمحاذاة التكلُّف وليس الصنعة، هذا بغضّ النظر عن أسباب ذلك التكلّف الذي يلجأ إليه الشعراء المحدثون، وكذلك نراه اقتصر على وصف الشعراء المحدثين بهذه الصفة وليس الشعراء القدامى، والسبب في ذلك واضح؛ لأنَّ التكلُّف تحدّد معناه بشكل ظاهر لا يثير الشك والحيرة.

فالتكلُّف عند العسكري (٣٩٥هـ) تبلور معناه وأعطى له تعريفاً شاملاً، يقول: «التكلُّف: طلب الشيء بصعوبة للجهل بطرائق طلبه بالسهولة، فالكلام إذا جُمع وطُلب بتعب وجهد، وتُنوولت ألفاظه من بعد، فهو متكلّف. (مثاله) قول بعضهم في دعائه:

«اللهمَّ ربّنا وإلهنا، صلِّ على محمّد نبيّنا، ومن أراد بنا سوءاً فأحط ذلك السوء به، وأرسخه فيه كرسوخ السجّيل، على أصحاب الفيل، وانصرنا على كلِّ باغٍ وحسود، كما انتصرت لناقة ثمود»[١٧٣].

فالعسكري هنا عرَّف التكلّف بشكل واضح لا يثير الجدل لدى القارئ، فهو الجهد والتكلّف في إنتاج الكلام، وقد «يرمز التكلُّف عند صاحب الصناعتين إلى سوء الصنعة، الذي يتجه إلى بنية الشعر ونسجه وصوره، وقد وضَّح هذا الخلل في فهم الصنعة، قائلاً:

---

(172) الجرجاني (الوساطة بين المتنبي وخصومه) ص١٩.

(173) العسكري (الصناعتين) ص٥٥.

«فسوء الصنعة يتصرَّف على وجوه: منها سوء التقسيم، وفساد التفسير، وقبح الاستعارة والتطبيق، وفساد النسج والسبك»(١٧٤). إنّه لا يعادي الصنعة ولا يرفضها، إنَّما يؤكّد على أنَّها قد تتعرَّض إلى الخلل فتشين إذا أساء الشاعر التعامل مع اللغة، فإنَّ سعيه إلى تجسيد الجميل لا يتحقق، وبذلك لا يكون صانعاً، إذ الصنعة لديه في المناسبة بين أجزاء القصيدة وخلوّها من غريب الألفاظ، وبما أنَّها مرادفة للتنقيح فإنَّ الاعتدال سمتها، وهو اعتدال ناتج عن التحكّم في التعبير دون إفراط، ولكنَّ الصنعة قد تعني لديه التكلُّف في حال قصورها عن وظيفتها(١٧٥)، إنَّها «النقصان عن غاية الجودة والقصور عن حدّ الإحسان»(١٧٦).

أمَّا التكلُّف عند ابن رشيق القيرواني فقد أخذ مداه الواسع من ناحية التجرّد من الصنعة، فقد ميّز تمييزاً واضحاً الصنعة من التكلُّف، وأخذت تظهر ألفاظٌ ترادف التكلف وتناسبه، وذلك مثل التصنُّع والتعمّل، يقول ابن رشيق: «ولسنا ندفع أنَّ البيت إذا وقع مطبوعاً في غاية الجودة، ثمَّ وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة، ولا ظهر عليه التعمُّل كان المصنوع أفضلهما»(١٧٧) فتراه استعمل كلمتيه الكلفة والتعمُّل وأراد بهما المعنى نفسه، وكذلك فقد أعطى لكلّ مصطلح حقّه، إذ استخدم كلمات الطبع والمصنوع والكلفة والتعمُّل في المواقع المناسبة. ومفهوم التكلُّف عند ابن رشيق يختلف عمّن سبقه من النقاد الذين فهموه على أنَّه التنقيح والتثقيف، إذْ رأى فيه الإسراف في استعمال البديع، ونجد هذا المعنى في كلامه السابق، وقد يكون ذلك ناتجاً عن كونه جعل الصنعة هي البديع والتكلُّف هو الإسراف في الصنعة.

---

(174) المصدر السابق ص٥٥.

(175) درواش (خطاب الطبع والصنعة) ص٦٦.

(176) العسكري (الصناعتين)ص٥٥.

(177) ابن رشيق (العمدة) ١/١٣١.

وقد ورد في الجزء الثاني من العمدة بابٌ بعنوان: (باب الوحشيّ المتكلّف، والركيك المستضعف)، وفي هذا الباب لم يتحدَّث عن المعنى الذي ذكرناه، وهو الإسراف في البديع، بل عرَّفه كما يأتي: «الوحشيّ من الكلام: ما نفر عنه السمع، والمتكلّف: ما بَعُدَ عن الطبع، والركيك: ما ضعفت بنيته وقلَّت فائدته... وكان أبو تمّام يأتي بالوحشي الخشن كثيراً ويتكلَّف، ومن التكلُّف قول إبراهيم بن سيَّار للفضل بن الربيع، ويروى أيضاً لإبراهيم بن شبابة:

هبني ظلمتُ وما ظلمتُ بلى ظلمتُ أقِرُّ كي يزداد طَوْلُكَ طولا

إن كان جرمي قد أحاط بحرمتي فأحط بجرمي عفوك المأمولا

فتبارك الله كأنَّهما لم يخرجا من ينبوع واحد»[١٧٨].

نلاحظ أنَّ التكلّف هنا خرج عن المعنى الذي تحدثنا عنه، وهو الإسراف في البديع، بل جعل التكلّف في ابتعاد الشاعر عن الطبع واستخدامه الألفاظ الغريبة الوحشيّة، واستشهد بمثالٍ لأبي تمّام الذي كان يتكلَّف من خلال إتيانه بألفاظ غريبة، وكذلك جعل قول إبراهيم مثالاً للتكلّف؛ ففيه بعد عن الطبع ولهذا ينفر عنه السمع، وهذا إنْ دلَّ على شيء فإنَّه يدلُّ على عدم اتخاذ التكلُّف معنىً شاملاً عند النقّاد كلهم، لكنّهم يتفقون على أنَّه الجهد والمشقّة والإسراف واستخدام الكلام الوحشي، فنجد معنى الإسراف في البديع واستخدام الألفاظ الوحشيّة عند ابن رشيق، والجهد والمشقّة في إخراج الكلام عند العسكري، ونرى معنى الإسراف في التنقيح والتهذيب عند ابن قتيبة، أمَّا معنى الابتعاد عن الطبع فنجده عند الأصمعي، وهكذا فيما يخصُّ سائر النقّاد إذ إنّنا نرى جزءاً من التعريف عند هذا وجزءاً آخر عند ذلك.

---

(178) نفسه ٢/٢٦٥-٢٦٦.

ويأخذ التكلُّف معنى الإسراف في البديع عند عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) ، وذلك في أثناء حديثه عن الجناس والسجع، فرأى أنَّ هناك نمطاً من الشعراء عندما يتكلّفون فإنَّهم يبذلون كلّ ما لديهم في سبيل إدخال ألوان البديع إلى شعرهم، وإذا لم يفعلوا يظنون أنّهم اقترفوا إثماً عظيماً يقول: «... وذلك كما تجده لأبي تمّام إذا أسلم نفسه للتكلُّف، ويرى أنَّه إن مرَّ على اسم موضع يحتاج إلى ذكره، أو يتصل بقصةٍ يذكرها في شعره، من دون أن يشتق منه تجنيساً، أو يعمل فيه بديعاً فقد باء بإثم، وأخلَّ بفرضٍ حتم، من نحو قوله:

سيفُ الإمام الذي سمته هيّبتهُ	**لما تخرَّم أهل الأرض مخترما**
إنَّ الخليفة لّما صال كنت له	**خليفة الموت فيمن جار أو ظلما**
قرّت بقُرّان عين الدين واشتترت	**بالأشترين عيون الشرك**

وكذلك من النقّاد الذي جعل التكلّف الإسراف في البديع أسامة بن منقذ، فقد أنشأ في كتابه(البديع في نقد الشعر) باباً سمّاه: (باب التكلّف والتعسّف)، فقرن التعسّف بالتكلف وجعل قلّة استخدام الشاعر للبديع دليلاً على طبعه، يقول في باب التكلف والتعسّف: «وهو الكثير من البديع كالتطبيق والتجنيس في القصد، لأنّه يدلُّ على تكلُّف الشاعر لذلك وقصده إليه، وإذا كان قليلاً نُسب إلى أنَّه طبع في الشاعر، ولهذا عابوا على أبي تمّام لأنَّه كثر في شعره، واستحسنوه من غيره لأنَّه قلَّ في أشعارهم في شعر غيره لقلّته، وقالوا: إنَّه بمترلة اللثغة(١٨٠) تستحسن، فإذا كثرت صارت خَرَساً، والشِّية تُستحسن في الفرس،

---

(179) الجرجاني، عبد القاهر (أسرار البلاغة في علم البيان) صحّحها: السيّد محمّد رشيد رضا، مطابع الروضة النموذجية، منشورات جامعة البعث – حمص ١٩٨٨-١٩٨٩م ص١١.

اشتترت: الشتر: انقلاب الجفن من أعلى وأسفل. وقران، بالضم وتشديد الراء والأشتران: مواضع.

(180) اللثغة: تحول اللسان من السين إلى الثاء أو من الراء إلى الغين أو اللام أو الياء.(بلقا:سواد وبياض، قططا:قصر + جعودة).

فإذا كثرت صارت بلقا، والجعودة تستحسن في الشعر، فإذا كثرت صارت قططا، ولهذا قالوا: خير الأمور أوسطها، والحسنة بين الشيئين والفضيلة بين الرذيلتين»(١٨١).

وقد شاع هذا المعنى – وهو البعد عن الطبع – عند كثير من النقّاد، فقد رأى ابن وهب أنَّ التكلّف يكون بتجنّب القول السهل والبعد عن السجيّة وكثرة التقديم والتأخير يقول: «وأمَّا سهولة القول، وقلّة التكلّف، فكقول الشاعر:

خيرُ المذاهب في الحاجات أنجحُها وأضيقُ الأمر أدناه من الفرج

فهذا لفظ سهل قريب قد جرى صاحبه فيه على سجيّته وعادته، فإذا جئت إلى قول الآخر:

وما مثلُه في الناس إلاّ مملّكاً أبو أمّه حيٌّ أبوه يقاربه

وجدته قد تكلّف تكلّفاً غير خفي على سامعه، فالقلوب له آبية والآذان عنه نابية»(١٨٢).

إنَّ التكلّف – بنظره – يكون ببعد الشعر عن القلوب ونبوّ الأسماع عنه، فالتكلّف هو البعد عن الطبع، كما نلاحظ أنَّ المثال الثاني كَثُر تداوله بين النقّاد، وكانوا غالباً ما يذكرونه في حديثهم عن التكلُّف، وبُعد الشاعر عن السهولة، والسلاسة في القول، وتعقيد الكلام.

---

(181) ابن منقذ، أسامة (البديع في نقد الشعر). تح: عبد أ. علي مهنا، ط١، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ١٤٠٧ هـ–١٩٨٧م ص٢٣٧.

(182) ابن وهب الكاتب، أبو الحسين إسحق (البرهان في وجوه البيان). تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط١، ساعدت جامعة بغداد على نشره ١٣٨٧هـ–١٩٦٧م. ص١٧٩.

وقد جعل حازم القرطاجنّي (٦٨٤هـ) ترك التكلُّف دليلاً على أنَّ للشاعر قوة في فكره يتهدَّى من خلالها إلى العبارات الحسنة السهلة ويتجنّب التكلّف، والتكلّف عنده «يقع إمّا بتوعّر الملافظ، أو ضعف تطالب الكلم، أو بزيادة ما لا يحتاج إليه، أو نقص ما يحتاج، وإمّا بتقديم وتأخير، وإمَّا بقلب، وإمَّا بعدل صيغة عن صيغة هي أحقّ بالموضع منها، وإمَّا بإبدال كلمة مكان كلمة هي أحسن موقعاً في الكلام منها»(١٨٣).

نجد أنَّ التكلّف عند حازم يقارب معنى التكلّف عند ابن رشيق الذي جعله – في بعض الأحيان – استعمال الألفاظ الوحشيّة الوعرة، وكذلك يقارب معنى التكلُّف عند ابن قتيبة الذي يعني التنقيح وذلك من خلال إبدال لفظ مكان لفظ، وزيادة بعض الكلمات أو نقصانها، وما إلى هنالك من الأساليب التي ذكرناها فيما سبق، وكما يظهر من كلام حازم القرطاجنّي، كما إنّنا نلاحظ أنَّه لم يذكر قضيّة الإسراف في استعمال ألوان البديع، بل اقتصر على استعمال معنى توعّر الألفاظ، فضلاً عن التغييرات التي يحدثها الشاعر في كلماته.

نستنتج ممّا سبق أنَّ نقّاد القرن الثالث أمثال (الأصمعي والجاحظ وابن قتيبة) كانوا يعدّون زهيراً والحطيئة من عبيد الشعر، وهم أصحاب تكلّف، ولم يفرّقوا بين الصنعة والتكلّف، وقصدوا بالتكلّف تنقيح الشعر وتهذيبه. أمَّا نقّاد القرن الرابع الهجري وما بعده أمثال (القاضي الجرجاني والعسكري وابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم...) رأوا أنَّ التكلّف عيبٌ من عيوب الشعر، ووصفوا هؤلاء الشعراء – زهير والحطيئة وأشباههما – بأنَّهم شعراء تنقيح وتهذيب وليسوا شعراء تكلّف، ذلك لأنَّ التكلّف – برأيهم – عيبٌ من عيوب الشعر، أمَّا الصنعة فهي طريقةٌ في الشعر ومذهب، وليست عيباً من عيوبه.

---

(183) القرطاجنّي (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) ص٢٢٣.

وفي هذا المجال لن نذهب ما ذهب إليه بعض النقاد المحدثين ونفسّر أقوال النقّاد القدامى – ولاسيّما الأصمعي وابن قتيبة – بناءً على فهمنا للمصطلحات في وقتنا الحالي، فقد سبق أن ذكرنا تفسير الدكتور إحسان عباس لكلمة التكلّف كما وردت عند ابن قتيبة وكيف برّر له ولم يتحدَّث عن قضيّة عدم تحديد المصطلحات في ذلك العصر. وهذا ما ذهب إليه الناقد طه أحمد إبراهيم؛ فذكر أنَّ الأصمعي لا يريد بزهير والحطيئة أنّهما شعراء تكلّف مع أنَّ الأصمعي بيَّن ذلك بشكل لا يقبل التأويل، يقول عن الأصمعي في تفسيره لعبيد الشعر: «يريد الأصمعي أنَّهم يتأنَّون على غير عادة العرب، لا أنَّهم متكلّفون»(١٨٤).

فقد جعل الأصمعي يقول كلاماً كما يريد هو لا كما يقصد الأصمعي فكلام الأصمعي واضح لا يحتاج تأويلاً.

ونحن سنعود إلى ما بدأنا به؛ من أنَّ التكلّف هو المشقَّة والجهد بجميع أنواعه في إخراج الكلام ، بغض النظر عن ذلك التباين البسيط الذي لوحظ عند النقّاد، وذلك «لأنَّهم يتباينون، من حيث مراتب أذواقهم وتقديرات أحكامهم ورُؤاهم، تباينَهم في ممارسة القراءة، وقد يستغني الواحد عن إدمان النظر ومخزون التجربة، ويقتصر على طبعه في أوليته، فيقف عند ظاهر الأشياء ويصفها وصفاً عاديّاً»(١٨٥).

وإذا أردنا وصف التكلّف –كما يستحق وصفاً جامعاً مانعاً وكما ذهب إليه بعض النقاد– قلنا هو: «الخروج عن حسن السمت، وطلب ما لا يحتاج إليه من الزينة، والمصانعة بالجهد والمشقة فهو أبيٌّ صعب، ملامح الجهد والتعب والتعمُّل والتعسُّف بادية عليه، تنبو الأسماع عنها. وهو مقيّد الطبع، ثقيل الأفكار والمعاني، غامض، شاذ الألفاظ، عويصها، متبذلها، يكثر الحشوفيه، ... متكلف البديع والتهذيب، بل إنَّ الشاعر فيه يكتفي

---

(184) إبراهيم (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) ص١٢٣.

(185) درواش (خطاب الطبع والصنعة) ص٧٤.

بتنقيح المباني دون إصلاح المعاني. إنَّه- باختصار-: الإسهاب، والخروج عن الغاية في الغرض والمبنى والقوافي»(١٨٦).

إنَّ التكلّف هو الوجه المقابل تماماً للطبع، وهو بمرتبة دون الصنعة، بل هو التكلُّف والإجهاد في الصنعة، إنّه معيبٌ في كلّ شيء وصفةٌ للشعر الرديء والفاسد والضعيف، والشاعر الذي يعمد إلى التكلّف والتصنُّع هو شاعر صاحب رديء لا محالة، يقول الجرجاني في المعنى ذاته مؤكّداً أهميَّة الطبع في الشعر وضرورة الابتعاد عن التكلّف: «إنَّ روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم، وإنّما تفضي إلى المعنى عند التفتيش والكشف، وملاك الأمر في هذا الباب خاصةً ترك التكلُّف، ورفض التعمّل والاسترسال للطبع، وتجنّب الحمل عليه والعنف به...»(١٨٧).

وقد ربط بعض النقّاد التكلّف في النقد الحديث بفقدان صدق العاطفة عند الشاعر، ذلك لأن «الطبع هو صدق العاطفة وتأثيرها، ويكون التكلف فقدان صدق العاطفة وتأثيرها في شعر الشاعر، وقد يبدو لأوَّل وهلة أنَّ النقد الحديث يميل بذلك المقياس عن الناحية الشخصيّة، ولكنه من حيث لا يدري وقع فيها؛ لأنَّ أحكام الناس بصدق الشعر وتأثيره لا يمكن أن تضمن الحياد في كل الأوقات»(١٨٨).

وفيما يخصُّ فهم بعض النقاد للتكلُّف على أنَّه تنقيح الشعر، فهذا الفهم يحتاج إلى إعادة النظر؛ ذلك لأنَّه من النادر أن لا يلجأ الشاعر إلى إعادة النظر في شعره إذا أراد له الخلود والاستمرار، وبتطوّر الزمن أطلق بعضهم على تنقيح الشعر اسم الصنعة كما سيأتي.

2- الصنعة وتنقيح الشعر:

---

(186) كبّابة، وحيد (نظريّة الطبع والصنعة/ نقد الشعر من القرن الخامس الهجري حتى العصر العثماني) ص٤٩.

(187) الجرجاني (الوساطة) ص٢٥.

(188) الحسيني (أبو تمّام وموازنة الآمدي) ص٤٧.

إنَّ تنقيح الشعر عمليّة لا بدَّ منها لكل شاعر يريد أن يبدع شعراً، وقد تفاوتت نظرة النقّاد للتنقيح بين مؤيِّدٍ ومعارض، لكنَّ الغالبيّة العُظمى جعلت التنقيح أمراً لا غنى عنه لأيِّ شاعر يريد لشعره أن يلقى النجاح والقبول.

وقد وردت كلمة التنقيح في معجمات اللغة، ففي القاموس المحيط: «تنقيح الشعر وإنقاحه: تهذيبه»(١٨٩).

وفي المحكم: «نقح الشيء: قشره... ونقّح الكلام: فتّشه وأحسن النظر فيه، وقيل: أصلحه وأزال عيوبه»(١٩٠) وهذا المعنى هو المراد عند النقّاد.

أمَّا في الصحاح فقد ورد: «تنقيح الجذع: تشذيبه. وتنقيح الشعر: تهذيبه. يقال: خير الشعر الحوليّ المنقّح»(١٩١).

إنَّ معجمات اللغة تتفق على معنى التنقيح، وهو التهذيب وإعادة النظر في الشعر لإصلاحه وإزالة عيوبه، إلاّ أنَّ النقّاد لم يقتصروا على كلمة التنقيح للتعبير عن هذا المعنى، بل غالباً ما نجدهم يستخدمون ألفاظاً مرادفةً لكلمة التنقيح في المعنى، ومن هذه الكلمات: التثقيف، التحكيك، التهذيب والتجويد. «فتنقيح الشعر هو تنقيته من كل ما يشينه، وتحليته بكل ما يزينه؛ وذلك بإعادة النظر فيه مراراً، وتفتيشه بيتاً بيتاً، حتى يخرج كلّه متخيّراً منتخباً مستوياً في الجودة. وإن كان من فرق بينه وبين التثقيف، فهو في ظلال

---

(189) الفيروزآبادي (القاموس المحيط)، دار الفكر بيروت ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م ،مادّة (نقح).

(190) ابن سيدة، علي بن إسماعيل (المحكم والمحيط الأعظم)، مادّة (نقح).

(191) الجوهري، إسماعيل بن حمّاد (تاج اللغة وصحاح العربيّة)، مادّة (نقح).

المأخذ، لأنَّ التثقيف تسويةٌ وتقويم، فهو بالمضمون أليق، والتنقيح تنحية وتنقية، فهو على الشكل أصدق»(١٩٢).

وهناك كلمةٌ أخرى تستخدم مرادفة للتنقيح لكنّها قليلة الاستعمال إلى حدٍّ ما، لم أجدها إلاّ في البيان والتبيين، وهذه الكلمة هي «البائت»، وهي مقابلة للخشيب – وقد وردت هذه الكلمة من قبل والمراد بها قول الشعر على الطبع والسجيّة من دون مراجعة – فقد «قال البعيث الشاعر وكان أخطب الناس: إنّي والله ما أُرسلُ الكلام قضيباً خشبياً، وما أريد أن أخطُبَ يوم الحفل إلاّ بالبائت المحكك... وقد قيل لابن التوأم الرقاشي: تكلّم. فقال: ما أشتهي الخبزَ إلاّ بائتاً»(١٩٣).

فالمراد بالبائت هنا: الذي مرَّ عليه الزمان وتمَّ إجراء التعديلات اللازمة كي يخرج بأبهى حُلّة.

إذن، فهذه الألفاظ تؤدّي المعنى ذاته للتنقيح، لكنَّ الأخيرة هي الأكثر استعمالاً، لذلك سنعتمد على هذا المصطلح في أثناء حديثنا عن هذه القضيّة، إذْ «إنَّ فكرة تنقيح الشعر تمثّل تصوّراً خاصّاً للعمليّة الإبداعيّة عند نفرٍ من الشعراء. فالشعر عند بعض الشعراء ليس تدفّقاً تلقائياً يستسلم فيه الشاعر لقريحته، بل هو ضربٌ من المعاناة والمكابدة والطلب الملحّ، ولا يكتفي الشاعر بما أتاه لأوّل وهلة، بل يتأمّله بعين البصيرة فيُسقط منه، ويغيّر، ويضيف حتّى يخرج قريباً من التمام. وقد عُرف هذا الضرب من آلام الإبداع عند مدرسة زهير بن أبي سُلمى الشعريّة، التي تخرَّج فيها كعب بن زهير والحطيئة وآخرون»(١٩٤).

---

(192) البوشيخي، الشاهد (مصطلحات نقديّة وبلاغيّة في كتاب البيان) ط١، دار الآفاق الجديدة – بيروت ١٤٠٢هـ–١٩٨٢م، ص٢٢٩.

(193) الجاحظ (البيان والتبيين) ١/٢٠٤–٢٠٥.

(194) العاكوب (التفكير النقدي عند العرب) ص٣٥.

وكثر الشعراء الذين يعلنون عن انتمائهم إلى هذا المذهب، والذين يرسمون في شعرهم طريقتهم في النظم، مبيّنين ما يعانونه من جهد ومشقّة في سبيل استقامته على مستويات ترضيهم، وكان كعب بن زهير قد فخر بنفسه وبالحطيئة لتقدمهما في الشعر، ثمَّ بيَّن عمله في صناعة الشعر وحيطته في سبيل تجنيبه النقد:

ومن للقوافي شأنها من يحوكها إذا ما ثوى كعبٌ وفوَّز جرول»(١٩٥)

ووصف سويد بن كراع، وهو شاعر مخضرم، مذهبه في ذلك، وصوّر ما يكابده من سهر وجهد، وما يتكلّفه من معاناة وصبر في تذليل القوافي وفي إحكام بناء قصيدته:

«أبيتُ بأبواب القوافي كأنّما أُصادي بها سرباً من الوحش نُزَّعا
أكالئها حتّى أعرّس بعدما يكون سُحيراً أو بُعيد فأهجعا»(١٩٦)

لقد سبق الذكر أنَّ الأصمعي والجاحظ وابن قتيبة أطلقوا اسم التكلُّف على تنقيح الشاعر شعره، وقد ذمَّ الأصمعي الشعراء الذين ينقّحون شعرهم، أمَّا الجاحظ فعلى النقيض من ذلك؛ فقد كان من المؤيّدين لهذه الطريقة، بل نراه يصف الشاعر الذي يعيد النظر في قصيدته بأنَّه فحلٌ مجيد ويأتي بالعجيب، وأطلق على تلك القصائد اسم: الحوليّات والمنقحات والمحكمات، يقول: «ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً وزمناً طويلاً، يردّد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلّب فيها رأيه، اتهاماً لعقله وتتبّعاً على نفسه، فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفاقاً على أدبه، وإحرازاً لما خوّله الله تعالى من نعمته. وكانوا يسمّون تلك القصائد: الحوليات، والمقلّدات والمنقّحات، والمحكمات، ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً وشاعراً مفلقاً»(١٩٧).

---

(195) عُطبة (تطوّر الشعر في بلاد الشام) ص٤٨.

(196) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ١/٧٩.

(197) الجاحظ (البيان والتبيين) ٢/٩.

إنَّ هذا النشاط عند هؤلاء الشعراء لم يقتصر على شعراء العصر الجاهلي، بل نجده عند شعراء في العصور الذي تلته، لاسيّما في العصر العباسي، وسنرى آثار هذا التنقيح على قصائدهم في أثناء حديثنا عنهم.

لقد طلب الجاحظ من الشعراء والخطباء أن يعرضوا نتاجهم على العلماء بغرض التقويم، يقول: «فإذا كانت الكلمة حسنة استمتعنا بها على قدر ما فيها من الحُسن، فإن أردت أن تتكلّف هذه الصناعة وتُنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة، أو حبّرت خطبة، أو ألّفت رسالة، فإيّاك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عُجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدّعيه؛ ولكن اعرِضه على العلماء في عُرض رسائل أو أشعار أو خُطب، فإن رأيت الأسماع تُصغي له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحله، فإن كان ذلك في ابتداء أمرك، وفي أوّل تكلفك فلم تر له طالباً ولا مستحسناً، فلعلّه أن يكون ما دام ريّضاً قضيباً، أن يحلَّ عندهم محلّ المتروك...»(١٩٨).

يتوضَّح من هذا الكلام أنَّ الجاحظ يطلب من الشعراء والخطباء، وبشكلٍ غير مباشر، أن ينقحوا نتاجهم، ذلك لأنَّه بمجرّد عرضهم ما يكتبونه على العلماء فإنَّ ذلك يستدعي أن يقوّموا ما عرضوه، وذلك من خلال حذف لفظ ووضع لفظ بدلاً منه، وتغيير معنى ما، أو تقديم لفظ على آخر، وحذف ما لا حاجة له، وما إلى هنالك من أساليب التنقيح التي يتبعها الشعراء.

وقد جعل بعضهم عرض الشعر في سوق الأدب من دون تنقيح وتهذيب ضرباً من الجهل «فمن قال الشعر لمجرد التعليم، و لم يساعده على تهذيبه الذوق السليم كان شعره

الخنذيذ: الشاعر المجيد والخطيب البليغ والسيّد الحليم، المفلق: أفلق الشاعر أي أتى بالعجيب.

(198) الجاحظ (البيان والتبيين) ٢٠٣/١.

متلوّاً بلسان الهزء والسخرية في جميع الأندية العلميّة والأدبيّة، فلا ينبغي للعاقل أن يعرض في سوق الأدب قصيدة ما لم تكن في بابها هي الوحيدة الفريدة، فقد قيل:

لا تعرضن على الرواة قصيدة ... ما لم تكن بالغت في تهذيبها
فإذا عرضت الشعر غير مهذب ... عدّوه منك وساوساً تهذي بها»(١٩٩)

وهذا يدلُّ على أنَّ التنقيح بات أمراً مفروغاً منه عند العلماء، بل انقلبت الآية وأصبح عدم التنقيح عيباً من عيوب الشعر.

وقد أنشأ الجاحظ في بيانه فِقرةً بعنوان «مدح تنقيح الكلام» وسرد فيها أسماء الشعراء الذين ينقّحون أشعارهم، فذكر: «وكان زهير بن أبي سُلمى، وهو أحد الثلاثة المتقدّمين، يسمّي كبار قصائده «الحوليّات»، وقال نوح بن جرير: قال الحطيئة: «خير الشِّعر الحوليّ المنقّح»(٢٠٠).

هذا فضلاً عن أمثلةٍ أخرى ذكرها وبيَّن فيها مدحه الكلام المنقّح المثقّف.

وعندما جعل الأصمعي زهيراً والحطيئة عبيد الشعر، وذمَّ طريقتهم وفضَّل عليها طريقة النابغة الجعدي فقال: «إنّما الشعر المحمود كشعر النابغة الجعدي ورؤبة ولذلك قالوا في شعره: مُطرف بآلاف وخمارٌ بواف»(٢٠١) عقَّب الجاحظ على كلامه فقال عن الأصمعي: «وقد كان يخالف في ذلك جميع الرواة والشعراء»(٢٠٢). فكأنَّ الطريقة في صناعة الشعر المتعارف عليها عند العلماء والشعراء هي تثقيف الشعر وفصل الجيّد من الرديء، وخالف

---

(199) طلعت، محمد (غاية الإرب في صناعات شعر العرب)، ط٢، مطبعة هندبة بغيظ النوبي مصر ١٣١٦هـ- ١٨٩٨م، ص٧.

(200) الجاحظ (البيان والتبيين) ٢٠٤/١.

(201) الجاحظ (البيان والتبيين) ١٣/٢.

مُطرف: رداء من خزّ مربّع ذو أعلام، الوافي: الدرهم.

(202) نفسه ١٣/٢.

الأصمعي بكلامه هذه الطريقة. ولا يعوَّل على كلام الجاحظ الذي بيَّن فيه أنَّ العرب كانوا يقولون الشعر على البديهة والارتجال، ذلك لأنَّ هذا ورد في أثناء ردّه على الشعوبيّة، و لم يرد إلاّ في هذا الموضع.

إنَّ تنقيح الشعر مرحلة مهمّة من مراحل إبداع القصيدة، بل هو أحد العناصر الأساسيّة في إبداع الشعر، ولن نذهب ما ذهب إليه بعض النقّاد القدامى من أنَّ التنقيح تكلّف وتعنّت.

لقد أنشأ النقاد عنوانات في كتبهم باسم صناعة الشعر، وتحدَّثوا فيها عن طريقة إبداع الشاعر شعره، وكانوا غالباً ما يجعلون مرحلة التنقيح هي المرحلة النهائية في إنشاء القصيدة، ففي حديث ابن طباطبا (٣٢٢هـ) عن صناعة الشعر ذكر مراحل هذه الصناعة، وجعل المراحل الأولى تتم بتهيئة المعاني والألفاظ والقوافي والأوزان، ويوفّق بينها بإنتاج أبيات تجمع هذه الأساسيّات في النظم، يقول: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدَّ له ما يُلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلسُ له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيقٍ للشعر وترتيبٍ لفنون القول فيه، بل يعلّق كلَّ بيت يتفق له نظمه، على تفاوتٍ ما بينه وبين ما قبله. فإذا كَمُلت له المعاني، وكَثُرت الأبيات وُفّقَ بينها بأبياتٍ تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتّت منها»[٢٠٣].

وتأتي المرحلة الأخيرة من مراحل خلق القصيدة وهي مرحلة التنقيح وإعادة النظر في الأبيات، ويعتمد على طبعه في عملية استبدال الألفاظ والقوافي المناسبة للمعاني، وحذف

---

(203) ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد (عيار الشعر) ص١١.

الأبيات غير المناسبة، وما إلى هنالك من أساليب يلجأ إليها ليخرج شعراً أشبه بالنسيج المحكم. يقول: «ثمَّ يتأمَّل ما قد أدّاه إليه طبعه ونتجته فكرته، يستقصي انتقاده، ويَرمُّ ما وهى منه، ويبدلُ بكل لفظةٍ مستكرهة لفظةً سهلة نقيّة، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأوّل، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأوّل، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقضَ بعضه، وطلب لمعناه قافيةً تشاكله، ويكون كالنسّاج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف، ويسدّيه وينيّره ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه»(٢٠٤).

وقد شبَّه قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) صناعة الشعر بسائر الصناعات والمهن التي تحتاج إلى التجويد والإتقان، ولكنَّه لم يفصّل في مراحل التنقيح وكيفيّته إنّما اكتفى بذكر ضرورة الشعر وحاجته إلى التجويد، يقول تحت عنوان صناعة الشعر: «ولمَّا كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلَّف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن، فله طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمَّى الوسائط... كان الشعر أيضاً، إذ كان جارياً على سبيل سائر الصناعات، مقصوداً فيه وفي ما يُحاك ويُؤلف منه إلى غاية التجويد، فكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنَّما هو من ضعفت صناعته»(٢٠٥).

(204) ابن طباطبا (عيار الشعر) ص١١. يسدّيه: يمد ما بين خيوطه، ينيّره: يقيّده.

(205) ابن جعفر، قدامة (نقد الشعر) ص١٨.

«إنَّ قياس قدامة إبداع الشعر بالتنفيذ المتّبع في الفنون النفعيّة كالنجارة والصياغة يُنبئُ عن تصوّر للعمل الشعري يرى فيه ضرباً من المهارة في خلع صورٍ جميلة على المعـــاني، أو تقديم المعاني تقديماً فنّياً»(٢٠٦).

التنقيح سبب من أسباب التفوّق على الشعراء:

لقد جعل كثير من النقّاد تنقيح الشاعر شعره سبباً من أسباب بروزه وتفوّقه، وقد جعل القاضي الجرجاني التهذيب والتنقيح حقاً من حقوق الشعر، وسبباً من أســباب تفوّقــه وفخامته ومتانته، يقول: «كانت العرب ومن تبعها من السلف تجري على عادةٍ في تفخيم اللفظ وجمال المنطق لم تألف غيره، ولا أنِسها سواه، وكان الشعر أحد أقسام منطقهـــا، ومن حقّه أن يُختَصَّ بفضل تهذيب، ويُفرد بزيادة عناية، فإذا اجتمعـــت تلـــك العـــادة والطبيعة وانضاف إليها التعمّل والصنعة خرج كما تراه جزلاً فخماً قويّاً متيناً»(٢٠٧).

نلاحظ هنا أنَّ الجرجاني استخدم كلمة الصنعة للدلالة على تهذيب الشعر وتنقيحـــه، وهذا ما وجدناه عند بعض النقّاد من أنَّهم عندما يقولون: (الصنعة) فإنَّهم يقصدون بهـــا العناية والاهتمام في الشعر كما سنرى.

وقد تفوَّق بشّار على أقرانه في الشعر بسبب تهذيبه ألفاظه وحسن معاني شعره وعـــدم قبول قريحته كل ما تورده عليه فكان يعمد إلى التنقيح والاختيـــار والانتقـــاء إذ ورد في العمدة أنَّه «قيل لبشار بن برد: بم فقت أهل عمرك وسبقت أبناء عصرك: في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه؟ قال: لأنّي لم أقبل كل ما تورده عليّ قريحتي، ويناجيني به طبعـــي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات، فـــسرت

---

(206) العاكوب (التفكير النقدي عند العرب) ص٢٣٠.

(207) الجرجاني (الوساطة) ص١٧.

إليها بفكر جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها، وانتقيت حرها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت عن متكلفها، ولا والله ما ملك قيادي الإعجاب بشيء مما آتي به»[٢٠٨].

نلاحظ هنا أنَّ بشّاراً أدرك أثر العقل في الشعر وما يصاحبه من تعب وجهد ومشقّة في أثناء النظم.

وقد طلب العسكري من الشاعر بشكل صريح أن يهذّب قصيدته وينقّحها، ورسم له طريقاً واضحة ومحدّدة في خلق قصيدته، وتشابه كلامه مع كلام ابن طباطبا لاسيّما في أثناء حديثه عن كيفية إحضار المعاني والأوزان والقوافي المناسبة، وقد بيَّن للشاعر كيفيّة التنقيح. يقول: «وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها... فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى... أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك... فإذا عملت القصيدة **فهذّبها ونقِّحها**... بإلقاء ما غثَّ من أبياتها ورثَّ ورذل، والاقتصار على ما حسن وفخم... بإبدال حرف منها بآخر أجود منه حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديها وأعجازها، فقد أنشدنا أبو بكر بن دريد:

طرقَتْك عزَّةُ من مزارٍ نازحٍ ... يا حُسنَ زائرةٍ وبُعدَ مزارِ

ثمَّ قال أبو بكر: لو قال: (يا قرب زائرة وبعد مزار) لكان أجود، وكذلك هو لتضمّنه الطباق... وقد كان هذا دأب جماعة من الشعراء من المحدثين والقدماء...»[٢٠٩].

---

(208) ابن رشيق (العمدة) ٢/٢٣٩.

(209) العسكري (الصناعتين) ص١٥٧-١٥٩.

نلاحظ أنَّ العسكري جعل الصنعة أمراً ضرورياً، والصنعة في نظره تكــون بإحــضار المعاني والأوزان والألفاظ والقوافي المناسبة، ونظمها شعراً، ثمَّ تنقيح ذلك الشعر، وتهذيبــه باختيار الأبيات الحسنة وترك الأبيات الغثَّة.

لقد عدَّ الصنعة جزءاً لا يتجزّأ من عمل الشاعر، وكان يرى جودة الشعر تكمــن في مراجعة الأبيات وتثقيفها، لا الاقتصار على ما يمليه عليه طبعه فحسب، وإدخال المحسّنات اللفظيّة والمعنويّة في الشعر.

وسمّى العسكري بعضاً من الشعراء القدماء والمحــدثين الــذين يلجــؤون إلى طريقــة التهذيب، فيخرج شعرهم مهذَّباً أيَّما تهذيب، يقول: «وكان الحطيئة يعمل القــصيدة في شهر، وينظر فيها ثلاثة أشهر، ثم يبرزها... وكان أبو نواس يعمل القصيدة ويتركها ليلة، ثم ينظر فيها فيلقي أكثرها ويقتصر على العيون منها فلهذا قصّر أكثر قصائده... وكــان البحتري يلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به فخرج شعره مهذباً... وكان أبو تمّام لا يفعل هذا الفعل، وكان يرضى بأوَّل خاطر فنعى عليه عيب كثير»(٢١٠).

وفي مواضع أخرى من الصناعتين استخدم العسكري كلمة التنقيح، وعرَّفها بطريقــة تختلف عن المعاني السابقة، لكنَّه اقتصر على تنقيح اللفظ فحسب دون الــشعر بأكملــه، يقول: «وتنقيح اللفظ أن يبنى منه بناءً لا يكثر في الاستعمال، كما قال بعضهم لــبعض الوزراء: أحسن الله إبانتك. فقال له الوزير: عجَّل الله إماتتك... (ويدخل) في تنقيح اللفظ استعمال وحشيّه، وترك سلسه وسهله»(٢١١).

---

(210) العسكري (الصناعتين). ص ١٢٩.

(211) نفسه ص٤٠.

إنَّ تنقيح اللفظ عند العسكري يكون باستخدام الألفاظ الوحشيّة المعقّدة الـــتي كـــان يستخدمها الأعراب، إنَّ هذا المعنى لتنقيح اللفظ انفرد به العسكري، ولا يقـــارب معـــنى التنقيح الذي نتحدث عنه بأيٍّ جهةٍ من الجهات، و لم أعثر على هـــذا المعـــنى في غـــير الصناعتين؛ فلا يُعوَّل عليه.

وقد وصف حازم القرطاجنّي الشاعر الذي يقصد الرويّة والتنقيح بأنَّه من أصـــحاب القوّة القويّة على النظم الذي ينظم الشعر في أوقات طويلة، يقول: «واعلم أنَّ ذا القـــوّة القويّة على النظم، قد يوجد أبطأ في القول من ذي القوّة التي ليست متناهية، وذلـــك إذا قصد إبعاد الغاية في الرويّة والتنقيح، فتطلّب المعاني الشريفة، ونزع بها المنـــازع اللطيفـــة، وجهد في إبرازها من العبارات في صور بديعة، فيحتاج في كلّ ذلك إلى تنقيب وفحص، ويحتاج معهما في قليل القول إلى كثير الزمان»(٢١٢).

وتحدَّث القرطاجنّي عن الآثار الإيجابيّة التي تُحدثها عملية التنقيح في نفـــوس المـــتلقين يقول: «إنَّ العبارة إذا استجدّت مادها وتأنّق الناظم في تحسين الهيئة التأليفيّة فيها وقعـــت من النفوس أحسن موقع، وكذلك الحال في المعاني، فتأمّل ذلك»(٢١٣).

إنَّ حازماً القرطاجنّي قطع أشواطاً كبيرة في فهمه بعض المصطلحات النقديّة، فقد سبق أن ذكرنا بأنَّ مفهوم الطبع عنده تطوّر بشكل كبير، و لم يفهمه على أنّه قول الشعر على السجيّة، بل حدّده بعشرة عناصر ممّا يسمّيه القوى الفكريّة والاهتداءات الخاطريّة، وجعله ضرباً من الخبرة أو العلم الذي يتحوَّل بالنظم إلى عمل.

---

(212) القرطاجنّي (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) ص٢١١.

(213) القرطاجنّي (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) ص٢١٥.

وليس من المبالغة القول بأنَّ الطبع عند حازم قارب مفهوم الصنعة الذي كان معروفاً عند من سبقه من النقاد، وما تحتاجه هذه الأخيرة من إعمال الفكر، وتحسينات تدخل في الألفاظ كي يخرج الكلام بهيئة حسنة على حدّ تعبيره، يقول: «ولا يعتاص وزن الكلام على المطبوعين إلاَّ حيث يريدون تضمين المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة، أو حيث يريدون صوغ الكلام على هيئات بديعة يحتاج فيها إلى إمرار الفكر على الألفاظ التي يحدس أن ذلك متأتٍ فيها، وإلى التنقيب عمّا يهيّئ الكلام بتلك الهيئة من ضروب الترتيبات والوضع. فأمَّا في ما سوى ذلك فالوزن أيسرُ شيء على من له أدنى بروع في هذه الصياغة»(٢١٤).

وخصَّص أسامة بن منقذ في كتابه البديع باباً بعنوان «باب التهذيب والترتيب» وهذا ما يميّزه عمَّن سبقه من النقاد الذين جعلوا التهذيب مرحلةً نهائيّة من مراحل صناعة الشعر ويدرجونه تحت عنوان «صناعة الشعر». أمَّا أسامة بن منقذ فقد جعل للتهذيب باباً خاصاً، وطالب الشعراء بالتهذيب منذ البدء بإنشاء القصيدة يقول: «... وأشْعِرها أوّلاً، وهذِّبها أوّلاً، وهَذِّبْها آخراً، فقد قيل عن الحطيئة: إنَّه كان يعمل القصيدة في شهرين، ويهذّبها في حول، وقيل عن زهير: إنَّه كان يعمل القصيدة في شهرين ويهذِّبها في حولٍ، ولذلك سُمِّي شعره: المنقّح الحولي»(٢١٥).

فنلاحظ من قوله: «أشعرها أوّلاً، وهذّبها أوّلاً، وهذّبها آخراً» أنَّ عمليّة التهذيب باتت عنده جزءاً لا يتجزأ من عمل الشاعر، وينبغي عليه أن يهذّب كل خطوة يخطو بها في شعره.

---

(214) القرطاجنّي (منهاج البلغاء) ص٢٠٩.

(215) ابن منقذ، أسامة (البديع في نقد الشعر). ص٤١٢.

وبعد هذا العرض لآراء أهم النقاد الذين تحدّثوا عن التنقيح والتهذيب لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ هناك بعض النقّاد جعلوا التكسّب السبب الأوَّل والأهم الذي أدّى بالـشعراء إلى التنقيح.

أثر التكسّب في التنقيح:

لقد كان للتكسّب في البداية الأثر الكبير في توجّه الشعراء نحو التثقيف والتنقيح، لكنَّه أصبح فيما بعد طريقةً في الشعر ينبغي على كل شاعر اتخاذها منهجاً له كما رأينا، وبما أنَّ الهدف الأوَّل من التنقيح هو التكسّب، فإنَّ لقصائد المديح الحظ الأوفر من هذا التهذيب، وذلك من أجل إثارة إعجاب الممدوح وإرضائه، «فلم يكن هناك سبيل أمـام الـشعراء للحصول على الرزق وما يطمحون إليه من الغنى والثراء إلاّ أن يقصدوا بشعرهم الأمـراء والحكام الذين عمرت خزائنهم بالأموال، والذين أرادوا أن يتشبهوا بالخلفاء العباسيين في إحاطة إماراتهم ودويلاتهم بمظاهر الأبهة والعظمة والشهرة والدعايـة، فقربـوا الـشعراء واستوفدوهم وأغدقوا عليهم الكثير»[٢١٦].

وقد أدرك الجاحظ هذه القضيّة قائلاً: «ومن تكسّب بشعره والـتمس بـه صـلات الأشراف والقادة، وجوائز الملوك والسادة في قصائد السماطين، وبالطوال التي تنشد يـوم الحفل، لم يجد بدّاً من صنيع زهير والحطيئة وأشباههما، فإذا قالوا في غير ذلك أخذوا عفو الكلام وتركوا المجهود، ولم ترهم مع ذلك يستعملون مثل تدبيرهم في طوال القـصائد في صنعة طوال الخطب، بل كان الكلام البائت عندهم كالمقتضب، اقتداراً عليه، وثقةً بحسن عادة الله عندهم فيه، وكانوا مع ذلك إذا احتاجوا إلى الرأي في معاظم التدبير ومُهمّـات

---

(216) الجندي، درويش (ظاهرة التكسّب وأثرها في الشعر العربي ونقده). دار نهضة مصر، ١٩٧٠م، ص٢٩.

الأمور، ميّثوه في صدورهم، وقيّدوه على أنفسهم، فإذا قوّمه الثقاف وأُدخل الكير، وقام على الخلاص، أبرزوه محكّكاً منقَّحاً ومصفّى من الأدناس مهذّباً»[٢١٧].

لم يقتصر هدف التنقيح على التكسّب المادّي فحسب، بل لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ قصائد المديح كانت تنشد بين يدي الخلفاء والسادة، ويوجد في مجالسهم الأدباء والنقاد، وكان في العصر العبّاسي ما يسمّى بـ(دواوين الشعر) أي دوائر حكوميّة يرأسها شاعر أو ناقد ينظر في القصيدة قبل أن تنشد في حضرة الممدوح، كما هو حال أبان اللاحقي الذي كان على ديوان الشعراء لدى البرامكة، فيلجأ الشعراء إلى تنقيح قصيدة المديح قبل عرضها على ديوان الشعر.

وكذلك لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ التنقيح كان يقتصر على قصيدة المديح عند الشعراء القدماء أمَّا التنقيح عند الشعراء المولّدين فقد غدا مذهباً في شعرهم، ليس في شعر المديح فحسب. وقد تحدَّث بعض النقّاد عن عاملٍ آخر كان له أثره في التنقيح وهو الغنى والفقر.

أثر الفقر والغنى في التنقيح:

لقد تكلّم ابن رشيق في عمدته على تأثُّر الطبع والصنعة بحالة الشاعر الماديّة ونوعيّة الطبقة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها، ويكاد ابن رشيق ينفرد في رأيه هذا، فقد جعل الطبع نتيجة فقر الشاعر، أمَّا الصنعة والتنقيح فهي نتيجة غناه وثرائه، يقول: «والفقر آفة الشعر، وإنّما ذلك لأنَّ الشاعر إذا صنع القصيدة وهو في غنى وسعة نقَّحها وأنعم النظر فيها على مهل، فإذا كان مع ذلك طمع قَوِي انبعاثها من ينبوعها، وجاءت الرغبة بها في نهايتها

---

(217) الجاحظ (البيان والتبيين) ٢/١٤، المقتضب: المرتجل، ميّثوه: ذلّلوه، الخلاص: الثفل الذي يكون أسفل.

محكمة، وإذا كان فقيراً مضطراً رضي بعفو كلامه، وأخذ ما أمكنه من نتيجة خاطره»[218].

إنَّ رأي ابن رشيق هنا من باب الطرافة الأدبيّة، فقد ربط بين الحالة الاجتماعيّة والفن، فالشاعر الفقير قليل التأنُّق في الشعر، والتنقيح هو تأنّق بحد ذاته، ولا يلجأ إليه إلاّ الشاعر الغني ذو سعة من المال.

وقد أيّد د. مصطفى درواش ما ذهب إليه ابن رشيق بالربط بين الفقر والطبع، والغنى والتنقيح، يقول: «فالغرض الشعري لا يوجد خارج التأثير الاجتماعي، ولعلَّ صعاليك العرب الذين عرفوا بالفقر والجوع، لأسباب متعدَّدة، ألمع دليل على تلقائيّة الرابطة بين الفقر والطبع، إذ لم يعنوا بأشعارهم إلاَّ في حالات استقرارهم الاقتصادي – ويتحوَّل إلى تقاليد، تتكرَّر في بيئات اجتماعيّة – وهو مبرّر اجتماعيّاً، لأنَّ الشعر يترجم أفكار المجتمع، كما أنَّه وسيلة لتوجيه المجتمع وانتقاده. قد توصف فيه الأغراض الشعريّة القديمة بأنَّها ذات بنية نمطيّة، لأنَّ المسافة تضيق فيها بين مجتمع وآخر»[219].

لقد جعل مصطفى درواش شعر الصعاليك شعراً يتّسم بعدم التنقيح والتأنُّق؛ ذلك لأنَّهم قالوه وهم في حالة فقر وجوع، أمَّا عندما تحوّلت حالهم إلى الاستقرار المادّي فإنَّ شعرهم أخذ بالتنقيح والتأنّق في جميع جوانبه، كما ذكر بأنَّ الغرض الشعري يتأثَّر بالحالة الاجتماعيّة للشاعر، وهذا صحيح في كثيرٍ من الأحوال، فلا تخفى علينا قصيدة أبي العتاهية التي اشتكى فيها إلى الخليفة العبّاسي من غلاء الأسعار والأوضاع السيّئة التي كان يعيشها الشعب آنذاك، يقول:

---

(218) ابن رشيق (العمدة) ١/٢١٤.

(219) درواش (خطاب الطبع والصنعة) ص١٨٩.

مـــن مبلـــغ عنّـــي الإمـــا م نـــــــصائحاً متواليَـــــــهْ

إنّـــي أرى الأســـعار أســـــــــعار الرعيّـــة غاليَـــهْ

وأرى المكاســـــب نـــــزرةً وأرى الـــــضرورة فاشـــــيهْ

وأرى المراضـــع فيـــه عـــن أولادهـــــا متجافيـــــــه

وأرى اليتـــــــامى والأرا مـــل في البيـــوت الخاليـــه(٢٢٠)

فالملاحظ على هذا الشعر أنَّ صاحبه لم ينقّحه ويبذل فيه جهداً على الرغم مـــن أنَّـــه مقدّم إلى الخليفة، إلاَّ أنَّه ليس في مقام المدح، وكذلك فإنَّ أبا العتاهية معروفٌ بعدم ثرائه فجاء بهذه الصورة وبهذه اللغة الشعبيّة السهلة، وفي الوقت ذاته فإنَّ هـــذا الـــشعر لـــيس مطبوعاً تماماً، ففيه ميلٌ إلى الأوزان الخفيفة الراقصة.

إذن، فالوضع الاقتصادي له تأثير في كثيرٍ من الأحيان على طريقة الشاعر في النظم من حيث التنقيح أو عدمه، مع أنَّ تنقيح الشعر يحتاج فكراً وثقافةً ووعياً بحقيقة الشعر ومعرفة الغاية منه.

وعلى أيّة حال لا بدّ من الإشارة إلى أنَّ مفهوم التنقيح نفسه اختلـــف بـــين القـــديم والحديث، ولنتبيّن حقيقة ذلك لا بدَّ من عرض بعض الفروق في التنقيح بـــين الـــشعراء القدماء والشعراء المولّدين.

التنقيح عند الشعراء القدماء والشعراء المولّدين:

لقد حاول محمود الربداوي أن يبلور موقف النقد العربي القديم في دراســـته مـــصطلح الصنعة، فتعرَّض لمفهومات: التنقيح والتهذيب والتثقيف؛ فالتنقيح لا يأخذ دلالة واحـــدة، بل إنَّ هذه الدلالة تختلف بين القديم والحديث، ففي القديم اتجه التنقيح إلى فصاحة القول

(220) (ديوان أبي العتاهية). تح: شكري فيصل، دار الملاّح للطباعة والنشر، دمشق. د.ت ص٤٣٩-٤٤٠.

ومتانته وبسط المعنى وإبرازه وإتقان بنية الشعر وعقد القوافي، بينما هو في الحديث يعني إبدال لفظة بأخرى، وتضمينها جناساً أو طباقاً. والتنقيح كما يفهم الربداوي هو التهذيب الذي يخدم البديع، ويوفر له شيئاً من الجناس أو الطباق»(٢٢١).

وقد جعل درويش الجندي التنقيح والصنعة عند الشعراء القدماء الأناة في نظم الشعر والرجوع إليه بالتهذيب والتنقيح، أمَّا الصنعة عند المُحدَثين فكانت تعني الاتجاه إلى البديع وتعمَّده والبحث عنه، و لم يكن ذلك من شأن الشعراء القدامى، فقد كان البديع يأتي في شعرهم عفواً وعلى قلّة (٢٢٢).

فالتنقيح عند القدماء كان يتجه إلى داخل القصيدة من حيث الألفاظ والمعاني والقوافي والترابط بين أبيات القصيدة، أمَّا عند المولّدين فإنَّه يتجه إلى الاهتمام بألوان البديع، كما سنرى في أثناء حديثنا عن هذه القضيّة وعلاقة الصنعة بالبديع.

وقد ذهب درويش الجندي إلى أنَّ «الصنعة عند القدماء والمحدثين على ما فيها من اختلاف في اتجاه هؤلاء واتجاه أولئك – كانت تتجه إلى الأسلوب والعبارة عندهم جميعاً، أمَّا شكل القصيدة ومنهجها وأجزاؤها وفنونها فلا مجال للصنعة والتجديد فيها عند هؤلاء وهؤلاء، وقد كان لظاهرة التكسّب الأثر الأكبر في تجميدها والبعد بها عن التغيّر والتطّور»(٢٢٣).

في الحقيقة إنَّ هذا الكلام صحيح في جزء ومجانب للصحّة في جزءٍ آخر، فصحيح أنَّ الصنعة عند القدماء كانت تتجه إلى الأسلوب والعبارة و لم تجدّد في الشكل لأنَّ للتكسّب الأثر الأكبر في هذا الجمود، إلاّ أنَّ الأمر على نقيض ذلك تماماً عند الشعراء المولدين، فقد

---

(221) الربداوي (الفن والصنعة في مذهب أبي تمام) ص٢٠١-٢٠٣.

(222) الجندي (ظاهرة التكسّب وأثرها في الشعر العربي ونقده) ص٢٤٣.

(223) الجندي (ظاهرة التكسّب وأثرها في الشعر العربي ونقده) ص٢٤٤.

جدّدوا في الشكل، ذلك لأنَّ التنقيح لم يعد هدفاً للتكسّب «إنَّما غدا مذهباً يدين به كثير من الشعراء، وغدا الأخذ به مدعاة للفخر عند بعضهم، لأنَّه ظاهرة تدلُّ على التدبّر من جهة، ولأنَّه يبعد عن الشعر فضول الكلام ويدفع عنه المطاعن والمآخذ من جهةٍ أخرى»(٢٢٤).

لقد أصبح الشعر عند المولّدين فناً وصنعة، وأصبح تغيير الألفاظ وتبديل العبارات من لوازم هذه الصنعة «لأنَّ المعنى يكمل بذلك أو يتجلّى أو يتحدَّد، بل ليحدث اللفظ طرباً في السمع، وليتحقق به الشاعر نوعاً من أنواع البديع»(٢٢٥).

وفي نهاية المطاف لا بدَّ من الإلمام بسمات وخصائص شعر التنقيح كما ظهرت من خلال أقوال النقاد، ونحن لن نفصّل في هذه السمات، لأنَّنا سنتبيّنها ونمثّل لها في أثناء حديثنا عن الشعراء الذين تمثَّلت فيهم هذه السمات ولكن في حينه ومكانه.

خصائص شعر التنقيح:

تتمثّل هذه الخصائص فيما يأتي:

١ – التأنّي في نظم الشعر الذي يخضع للتقويم والتنقيح، وقد استدعى هذا الأمر استغراق وقت لا بأس به في نظم الشعر، فقد قيل عن بعض القصائد التي ألّفها زهير بأنَّه أطلق عليها اسم الحوليات؛ لأنه كان يستغرق حولاً كاملاً في إنشائها وتنقيحها.

---

(224) عطبة، عبد الرحمن (تطوّر الشعر في بلاد الشام في القرنين الثاني والثالث الهجريّين) منشورات جامعة الفاتح، طرابلس – ليبيا ١٣٩٨هـ-١٩٧٨م، ص٤٨.

(225) إبراهيم، طه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) ص ٩٧.

٢ – بذل الجهد من أجل إخراج الشعر في أحسن مظهر بعد تثقيفه، من خلال نفي الرديء والحذف والاستبدال والتغيير «وهذا الجهد الفنّي يدلُّ على إتقان صاحبه لعمله، وإنَّ نفي الرديء وإبقاء الجيّد يدلُّ على فهم الفنان لحقيقة الفن»[٢٢٦].

٣ – الاهتمام بالبديع لا سيّما عند الشعراء المولّدين الذين زيّنوا قصائدهم بشتّى أنواعه، وقد جعل بعض النقّاد الصنعة مرادفة للبديع، والتنقيح لا يتمُّ إلا من خلال زركشة الشعر به، لاسيّما ابن رشيق الذي جعل الصنعة التنقيح والتثقيف على أساس مذهب البديع «فقد ارتبط مفهوم الصنعة عنده بالتثقيف ولا يقابل المطبوع أو يباينه، إنَّما هو يسمو ليضيف حسنة أخرى للمطبوع. فالصنعة مقابلة للتصنّع، وقد يقصد بالصنعة ثقافة الشاعر التي تنضاف إلى موهبته»[٢٢٧].

٤ – تبلور مفهوم التنقيح وتمييزه من التكلُّف، فقد سبق أن ذكرنا اختلاط مفهوم التكلّف مع التنقيح وكان ابن قتيبة «يرى أنَّ كل شاعر نقَّح شعره وهذبه فقد تكلّف، ويعدّ مدرسة زهير نموذجاً لذلك، وهو بذلك يخلط بين تنقيح الشعر وتهذيبه وبين التكلُّف، والأمر على خلاف ذلك؛ لأنَّ تشذيب الشعر وطرح الفاسد منه لا يعد تكلّفاً، وإنَّ معظم النقّاد يرون في تنقيح الشعر فضيلة والشاعر المجيد لا بدَّ له منه، والجاحظ نفسه الذي فسّر قول الأصمعي، وفهم من عبارة «عبيد الشعر» معنى التكلّف، يرى أنَّ تثقيف الشعر يخلّصه مما قد يعلق به من دنس وكدر»[٣] فالشاعر إذا قوّم شعره بالثقاف« وأدخل الكير وقام على الخلاص، أبرزه محكّكاً منقّحاً، ومصفّى من الأدناس مهذّباً»[٤].

---

(226) رجاء، عيد (المذهب البديعي في الشعر والنقد) ص٥٣.

(227) درواش (خطاب الطبع والصنعة) ص٣٩.

(٣) قصّاب (قضية عمود الشعر في النقد العربي) ص٧٤.

(٤) الجاحظ (البيان والتبيين) ١٤/٢

لكنَّ النقّاد الذين أتوا بعد ابن قتيبة ميزوا بين التنقيح والتكلُّف، وعندما يذكرون التكلّف كانوا يقصدون به المبالغة والإسراف في التنقيح واستخدام ألوان البديع، وبناءً على هذا فقد كانوا يذمّون التكلّف ويمدحون التنقيح.

٥ – ترادف الصنعة مع التنقيح عند غالب النقّاد، وأنّ الطبع لا يتنافى مع التنقيح أو الصنعة بحسب تعبيرهم، إذ إنَّ بعض النقّاد - لاسيّما الأصمعي- كانوا يجعلون الطبع مقابلاً للصنعة منافياً لها، لكنَّ هذا قد حصل عندما جُعلت الصنعة والتكلّف شيئاً واحداً ويعني التنقيح والتثقيف. أمَّا أن يجعل بعض النقاد المحدثين - وهذا قليل – الطبع مقابلاً للصنعة فهذا لا يجوز، لأنَّ الطبع والصنعة لا يتضادّان كما «إنَّ التنقيح والتهذيب، والتثقيف في الشعر، لا ينافي الطبع، ولو وصف هذا التنقيح بأنَّه لون من ألوان الصنعة، لأنَّها لا تقابل الطبع وإنَّما الذي يقابله هو التعمُّل والتكلّف الذي يؤدّي إلى الغموض والإغراب وجلب الألفاظ الوحشيّة، والإسراف في المبالغة، أمَّا الصنعة والبديع فلا تخرج الشاعر عن طبعه، ونلاحظ هذا في قول الجاحظ: «كان بشّار خطيباً صاحب منظوم ومنثور ومزدوج وسجع ورسائل، وهو من المطبوعين أصحاب الإبداع والاختراع، المتفننين في الشعر، القائلين في أكثر أجناسه وضروبه»[٢٢٨].

فالتنقيح لا يتنافى مع الطبع؛ لأنَّ الصنعة تعني - في كثيرٍ من الأحيان وعند أغلب النقّاد- التنقيح، وبما أنَّ الصنعة لا تتنافى مع الطبع فهذا يعني أنَّ التنقيح لا يتنافى مع الطبع

([228]) الشعلان، عبد العزيز (قضايا النقد الأدبي في مقدمة شرح حماسة أبي تمام للمرزوقي) ط١، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٥م، د.م، ص٥٢.

حيث «إنَّ الطبع أساس الشعر وأصله وبه قال القدماء أنفسهم، ومنهم ابن قتيبة نفسه»(٢٢٩).

الصنعة والبديع:

ورد في معجمات اللُّغة: «أبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال. والله تعالى بديع السموات والأرض»(٢٣٠).

وفي القاموس المحيط: «البديع: المبتدِع والمبتدَع، والبِدع: الأمر الذي يكون أوَّلاً، والبِدعة بالكسر: الحدث في الدين بعد الإكمال أو ما استُحدث بَعد النبي ﷺ من الأهواء والأعمال وأبدع الشاعر: أتى بالبديع»(٢٣١).

وقد ذكر الزبيدي في تاج العروس: «يقال: جئت بأمرٍ بديع، أي مُحْدَث عجيب، لم يُعرف قبل ذلك، وأبدع الشاعر: أتى بالبديع. من القول المخترع على غير مثال سابق»(٢٣٢).

أمَّا علم البديع فهو: «علمٌ تعرف به وجوه تحسين اللفظ ويقال له: «بديع لفظي»، أو وجوه تحسين المعنى ويقال له: «بديع معنوي»(٢٣٣).

فالبديع في اللغة يعني كلّ شيء جديد مستطرف خرج عن المألوف، أمّا بوصفه علماً فإنّه «يتناول قضيّة الابتكار في العمل الأدبي وهو غاية البلاغة، وإذا كانت البلاغة بمعنى

---

(229) بكّار، يوسف حسين (بناء القصيدة في النقد العربي القديم) ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت ١٤٠٣هـ–١٩٨٣ ص١٠٢.

(230) الجوهري (تاج اللغة وصحاح اللُّغة) مادة (بدع) .

(231) الفيروزآبادي (القاموس المحيط). مادّة (بدع) .

(232) الزبيدي (تاج العروس من جواهر القاموس)، مادة بدع، ص٣٠٧-٣١١.

(233) (المنجد في اللغة العربيّة المعاصرة) ط١، دار المشرق – بيروت، ٢٠٠٠م، ص٧٠.

بلوغ الغاية أو مشارفتها، وأنَّ غاية الأديب هي الإمتاع والتأثير معاً، فبلوغ الشاعر هـذه الغاية وتميّزه على أقرانه لا يتمُّ إلاّ بابتداعه؛ أي إتيانه بالبديع الدال على تفوّقه على أقرانه في المعنى الشعري، وتفرّده بينهم بابتكاره الصور التعبيريّة، أو بابتكار الصور الخياليّة»[٢٣٤]

لقد كان يُراد به «التجديد في معالجة الشاعر شعره، باستخدام الصورة والإكثار منها، وتنويع وسائل الاستفادة منها، فيدخل فيه التشبيه والمجاز والاستعارة، وقد يدخل تحت مدلول الكلمة المحسّنات اللفظيّة أيضاً، ولكن أغلب ما كان يطلق عليها اسم (التجنيس). ولم تكن صورهم قد تنوَّعت، وكان يدخل تحت مدلول كلمة «البديع» أيضاً وجوه الميل بالمعاني القديمة إلى وجه جديد من الاستعمال، مغاير لما جرى عليه العرف في تناولها والتسليم بها. فكلمة «البديع» في مدلولها ذلك تساوي كلمة «التجديد» في العبارة، أو المعنى: بالقلب أو التغيير أو التوجيه أو التحسين أو الابتكار»[٢٣٥].

إنَّ المدلول الفنّي للبديع كان يدور على ألسنة الشعراء والنقّاد قبل أن يؤلّف الجاحظ البيان والتبيين، وبعد أن أخذ مكانه عند النقّاد القدماء أصبح أحد علوم البلاغة الثلاثة (المعاني والبيان والبديع) ، ومن البلاغيّين: «من يسمّي هذه العلوم الثلاثة (علم البديع) ويعلّلون هذا الإطلاق بأنَّ البديع هو الشيء الذي يستحسن لطرافته وغرابته، وعدم وجود مثاله من جنسه، وهذه العلوم كذلك»[٢٣٦].

وأوّل من استعمل مصطلح البديع: عبد الله بن المعتز العباسي، فألّف كتاباً بعنوان (البديع) وقد ذكر في فاتحته: «وما جمع قبلي فنون البديع ولا سبقني إليه أحد. وألفته سنةَ أربع وسبعين ومائتين... فمن أحبَّ أن يقتدي بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة

---

(234) فشل، أحمد أحمد (علم البديع: رؤية جديدة)، دار المعارف – القاهرة ١٩٩٦م.

(235) البهبيتي، نجيب (تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري) ط٤، دار الفكر، د.ت، ص٣٦٤.

(236) طبانة، بدوي (معجم البلاغة العربيّة) ط١، منشورات جامعة طرابلس ١٣٩٥هـ-١٩٧٥م، ٧٢/١.

فليفعل، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع، و لم يأتِ غير رأينـــا فلـــه اختياره»(٢٣٧).

وقد تداول كثير من النقاد لفظة الصنعة، وكانوا يقصدون بها البديع بأنواعه بغض النظر عن أقسامه اللفظيّة والمعنويّة، وأقوال النقّاد هي التي تؤكّد ذلك، فقد ذكر الآمدي في أثناء حديثه عمّا تستلزمه صناعة الشعر من شروط حتّى تجود وتُستحسن ما يأتي: «زعموا أنَّ صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلاّ بأربعة أشـــياء، وهـــي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصَّنعة من غـــير نقصٍ فيها ولا زيادة عليها»(٢٣٨).

من الظاهر أنَّ الآمدي أراد بالصنعة هنا ما يستلزمه الكلام من بعض المحسّنات من دون إسراف، حتّى يحوز الشعر على صفة الجودة والاستحكام.

وقد ظهر هذا الأمر واضحاً عند ابن رشيق عندما فرّق بين المطبوع والمصنوع قـــائلاً: «ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أوّلاً، وعليـــه المـــدار. والمصنوع، وإن وقع عليه هذا الاسم، فليس متكلّفاً تكلّف أشعار المولّدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سمّوه صنعة من غير قصد ولا تعمُّل، ولكن بطباع القوم عفواً فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره»(٢٣٩).

من الواضح أنَّ ابن رشيق في هذا الموضع جعل الصنعة والمصنوع شيئاً واحـــداً، وأراد بهما ما يُزيَّن به الشعر من ألوان البديع.

---

(237) ابن المعتز، عبد الله (البديع).تح:أغناطيوس كراتشقوفسكي،ط٢، ١٣٩٩ هـــ -١٩٧٩م ،ص٥٨ .

(238) الآمدي (الموازنة) ص٤٢٦.

(239) ابن رشيق (العمدة) ١٢٩/١.

إنَّ مفهوم الصنعة المقترن بالبديع قد استقرّت عليه الأجيال اللاحقة، ولـــذلك كـــان أصحاب الصنعة عند ابن رشيق مثلاً، هم أنصار مذهب البديع، أي: أبو تمّام، وعبـــد الله بن المعتز، ومسلم بن الوليد، وكذلك البحتري، يقول عن مسلم: هو«أوَّل مـــن تكلّـــف البديع من المولّدين، وأخذ نفسه بالصنعة وأكثر منها»[٢٤٠] ويجمع بين هذين المـــصطلحين بوضوح في قوله عن ابن المعتز: «فانتهى علم البديع والصنعة إليه، وختم به»[٢٤١].

لقد استخدم ابن رشيق لفظ الصنعة والتصنُّع والتصنيع للدلالة على معنى البديع، يقول: «وليس يتّجه البتّة أن يتأتّى من الشاعر قصيدة كلّها أو أكثرها متصنّع من غـــير قـــصد، كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري وغيرهما، وقد كانا يطلبان الـــصنعة، ويولعـــان بها»[٢٤٢].

فقد مثَّل للتصنُّع بأشعار حبيب والبحتري؛ لأنَّهما كانا يولعان بالصنعة أي: البـــديع، ومن المعروف أنَّ التصنُّع هو التكلُّف، والصنعة والبديع يختلفان تماماً عن التكلُّـــف، إلاّ أنَّ ابن رشيق لم يفرّق بين هذه المصطلحات، مع وجود فوارق تكلّم عليها غيره من النقّاد.

أمّا العسكري فقد استعمل لفظة الصنعة للدلالة على البديع في موضـــع واحـــد مـــن الصناعتين، وذلك عندما جعل سوء الصنعة في سوء استخدام البديع يقول: «فسوء الصنعة يتصرّف على وجوه منها؛ سوء التقسيم، وفساد التفسير، وقبح الاستعارة والتطبيق، وفساد النسج والسبك»[٢٤٣].

---

(240) المصدر السابق ١/١٣١.

(241) نفسه ١/١٣١.

(242) ابن رشيق (العمدة) ١/١٣٠.

(243) العسكري (الصناعتين) ص٥٥.

في حين استخدام عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) لفظة الصنعة للدلالة على الدقّة في استخدام التصوير والتخييل وأثرها في نفوس السامعين، يقول: «... فالاحتفال والصّنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهزّ الممدوحين وتحرّكهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكّلها الحذّاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر...»[٢٤٤].

وقد ألّف أبو سعيد الأنباري (٥٧٧هـ) كتاباً بعنوان «اللُّمْعَةُ في صنعة الشعر» وجعله خاصّاً في الحديث عن ألوان البديع، يقول في مقدَّمة كتابه: «وبعد... فهذه لمعة في صنعة الشعر، ومعرفة فنونه، معرّاة عن الإطناب، مجرّدة عن الإسهاب، فالله تعالى ينفع بها، إنَّه جواد وهّاب»[٢٤٥].

وعدَّد ألوان الصنعة وجعلها في ستةٍ وأربعين لوناً، منها: الاستعارة – المطابقة – المجانسة – المشاكلة – الموازنة – الترصيع – التسميط – التصحيف – الغلو – المبالغة – المقابلة – التكافؤ... إلخ. ومن المعروف أنَّ هذه الأصناف هي من ألوان البديع.

وهناك من النّقاد من اتّفق مع ابن رشيق في استخدام ألفاظ المصنوع والتصنيع والبديع للمعنى ذاته، وهو الكلاعي، يقول عن المصنوع: «وسمّينا هذا النوع المصنوع لأنَّه نُمِّقَ بالتصنيع، ووُشِّح بأنواع البديع، وحُلِّي بكثرة الفواصل والأسجاع، واستجلب له منها ما

---

(244) الجرجاني، عبد القاهر (أسرار البلاغة)، تح: أبو فهر محمود محمّد شاكر. ط١، دار المدني بجدّة/ ١٤١٢هـ-١٩٩١م، ص٣٤٢-٣٤٣.

(245) الأنباري، أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد (اللمعة في صنعة الشعر). تح: د. صلاح الدين محمّد الهادي، ط١، دار العلم بجدَّة، ١٤١٤هـ-١٩٩٣م، ص٣٣.

يَلذُّ في القلوب ويحسن في الأسماع، فلم يقدم منه مثل ما يُقتضب، ولا فقره تُستغرب»[٢٤٦].

إنَّ إطلاق لفظ الصنعة – أو التصنيع – على البديع وفنونه لم يقتصر على النقّاد القدماء، بل وُجد هذا الأمر عند النقّاد المحدثين، فقد رأى شوقي ضيف أن يسمّي البديع باسم مذهب التصنيع؛ «لأنَّ كلمة البديع معناها الطريف، ولا تعطي معنى الزخرف والزينة، بخلاف كلمة التصنيع التي تدلُّ بمعناها على التأنُّق والتنميق»[٢٤٧].

وفي أثناء حديثه عن هذا المذهب قال عن مسلم بن الوليد: «فمسلم هو صاحب هذا المذهب الجديد من التصنيع وهو الذي اقترح له اسمه البديع»[٢٤٨].

وعندما درس شوقي ضيف هذا المذهب عند الشعراء لم يقل الصنعة: في شعر الشاعر كذا، بل عَنْون الدراسة باسم (التصنيع في شعر مسلم) على سبيل المثال؛ ذلك لأنَّه جعل التصنيع مرحلة تأتي بعد الصنعة.

وقد ورد تعريف الصنعة في إحدى المؤلّفات النقديّة الحديثة بأنَّها زخرفة المعاني والأسلوب من خلال الصور والزينات اللفظيّة، فقد عرَّف عبد الرحمن عطبة الصنعة بقوله: «إنَّ الصنعة التي نمت فروعها منذ مطلع القرن الثاني هي- بالمفهوم الواسع- أسلوب زخرفة المعاني من خلال الصور، وأسلوب زخرفة الأسلوب من خلال الزينات اللفظية، وقد نجم عن الأسلوب الأوّل

([246]) الكلاعي، محمد بن عبد الغفور الإشبيلي الأندلسي (إحكام صنعة الكلام). تح: محمّد رضوان الداية، دار الثقافة – بيروت، ١٩٩٦م، ص١١٤-١١٥.

([247]) ضيف (الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي) ص١٧٥.

([248]) المرجع نفسه ص١٧٨.

علم البيان، ونجم عن الثاني علم البديع بعد أن تحدّدت معالمه الأولى على يد ابن المعتز. أمَّا قبل ذلك فإنَّ كلمة البديع كانت تعني عند عامّة المتأدبين أسلوب الصور البيانيّة المستحدثة»(٢٤٩).

وجعل للإقبال على المحسّنات اللفظيّة أغراضاً وغايات، منها: «إرضاء الحس البـديعي، كما في صنعة البحتري، أو استجابة للنزعة العقليّة كما في صنعة أبي تمّام، أمّـا الـصنعة التصويريّة فقد كان غرضها قديماً التوضيح والإبانة، لذلك كـان الـشعراء يقـاربون في التصوير؛ فلا يغربون، ولا يبحثون عن الصور البعيدة، ولا يركنون إلى المبالغات»(٢٥٠).

إذن، إنَّ قضيّة تسمية البديع بالصنعة كانت معروفة عند بعض النقّاد القدماء والمحدثين كما تبيَّن ذلك، بغض النظر عن ألوان البديع اللفظيّة أو المعنويّة، فقد كـانوا يقـصدون بالصنعة الزخرفة بأنواعها.

أثر قضيّة اللفظ والمعنى في البديع:

إنَّ قضيّة اللفظ والمعنى التي نجم عنها انقسام النقّاد إلى أنصار للفظ وأنصار للمعنى أثّرت في قضيّة النظر إلى أنواع البديع وتقسيمها قسمين: لفظيّة ومعنويّة.

لكنَّ هذا الأمر لا يستدعي النظر إلى المحسّنات اللفظيّة منفصلة عن المعـنى، والعكـس صحيح، ذلك لأنَّ «المحسّنات اللفظيّة تصبح سقيمة إذا لم ترتبط ارتباطاً وثيقـاً بـالمعنى، فالجناس- مثلاً- بالرغم من كونه بين لفظين متماثلين في الصورة، إلاّ أنَّ الـشاعر إذا لم يضع أمام خاطره أنّه يجب أن يرعى الناحية المعنويّة، والاكتفاء بالمهارة اللفظيّة والجـرس الموسيقي أضر ذلك بعمله ضرراً كبيراً»(٢٥١).

---

(249) عُطبة (تطوّر الشعر في بلاد الشام) ص٢٩٥.

(250) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(251) د. عيد، رجاء (المذهب البديعي في الشعر والنقد)، ص٣٧٣.

إذ يرى عبد القاهر أنَّ الجناس لا قيمة له إن لم يحدث بين اللفظين علاقة يقرها العقل، يقول: «أمّا التجنيس فإنّك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلاّ إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، و لم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً»(٢٥٢).

«فالجناس يجب أن يراعى فيه جانب المعنى، أمَّا الاكتفاء بالجرس الصوتي والتشابه اللفظي فلا يكفي وليس ذلك قاصراً على الجناس، بل ينطبق على كل لون من ألوان البديع»(٢٥٣).

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ عبد القاهر يراعي الجانب النفسي، وما تحدثه ألوان البديع أو الصور البيانيّة من أثر في نفس المتلقّي.

لا يحسن الفصل بين اللفظ والمعنى إذن، وليس هنالك ما يسوّغ الفصل بين المحسّنات المعنويّة واللفظيّة إلاّ الغاية المدرسيّة أو التعليميّة.

وفي هذا المجال لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ للبديع فائدةً كبيرة في إثراء اللغة بالمعاني المستجدة، ونجد مثالاً على هذا الكلام ما ورد في كتاب الفاخر لأبي طالب المفضَّل بن سلمة قال: «قولهم: (حيّاك الله وبيّاك)؛ فأمّا حيّاك الله فإنَّه مشتق من التحيّة، والتحيّة تنصرف على ثلاثة معان: السلام، المُلك، البقاء... قال خلف الأحمر: أراد بوّأك منزلاً، فقال: بيّاك لإزواج الكلام، ليكون تابعاً لحيّاك»(٢٥٤).

فإنَّ الحاجة للازدواج بين حيّاك وبيّاك جعلت القائل يقول: (بيّاك) بدلاً من بوأك للمزاوجة بينها وبين حيّاك، ومن المعلوم أنَّ المزاوجة لونٌ من ألوان البديع.

---

(252) الجرجاني (أسرار البلاغة) ص٧.

(253) عيد (المذهب البديعي في الشعر والنقد) ص٣٧٨.

(254) ابن سلمة، المفضّل (الفاخر). تح: عبد العليم الطحاوي، مراجعة: محمد علي النجار، ط١، دار إحياء الكتب العربيّة ١٣٨٠هـ-١٩٦٠م، ص٢.

علاقة المحسّنات البديعيّة بالتنقيح:

إنَّ ظاهرة التنقيح – كما سبق الحديث عنها – اتّسمت بإعادة النظر في الشعر لا سيَّما عند الشعراء المولّدين الذين كانوا يُعنون بأشعارهم أيّما عناية، ومن المعروف أنَّ البديع نتيجة اهتمام الشاعر بشعره، ورغبته في أن يظهر بأحسن صوره، فقد اشتمل مفهوم التنقيح عند بعض النقّاد مثل ابن رشيق على إبدال لفظة بأخرى وتضمين الألفاظ جناساً أو طباقاً، ففي أثناء حديثه عن المطبوع والمصنوع وطريقة زهير في التنقيح والتثقيف قال: «والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنّس أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض»(٢٥٥).

لقد كان البديع« قريناً لمحاولة الشعراء إعطاء شعرهم طاقة من التجديد الفنّي، بحسبان أنَّ الفن يستلزم جهداً أو مثابرةً، وكان البديع يمثّل قمّة ذلك الجهد. كما كان تطوّر البديع ملازماً لتطوّر العمل الفني وتجميله... وإنَّ العمل الفنّي، سواءٌ أراد الجاحظ [أم] لم يرد، يستلزم ذلك العمل في نهاية المطاف التنقيح والتجويد»(٢٥٦).

إنَّ البديع بوصفه وسيلةً من وسائل التجويد والتنقيح أصبح عملاً لا بدَّ منه عند الشعراء المولّدين الذين يلجؤون إلى تثقيف شعرهم، إذ إنَّ مفهوم الصنعة اختلط بمفهوم البديع، وذلك لأنَّ المتأخّرين من الشعراء ممّن كانوا يعتقدون أنَّ البديع هو سرّ الجودة والحسن في القصيدة اعتمدوا هذا المذهب الجديد عند مراجعتهم قصائدهم. فالصنعة، كما سبق، هي التنقيح والمعاودة والتثقيف والتحكيك، أمَّا في القرن الرابع فقد أصبحت التنقيح والمعاودة على أساس مذهب البديع ممّا جعل مفهوم البديع ومفهوم الصنعة يتّحدان.

---

(255) ابن رشيق (العمدة) ١/١٢٩.

(256) عيد (المذهب البديعي في الشعر والنقد) ص٥١.

بعد استقراء آراء النقّاد في الصنعة وتبيان اختلافهم في معانيها، لا بدَّ من تحديد المـــراد منها لتبيّن أثرها في الشعر عند المولّدين، إذ سبق أن تمَّ عرض آراء النقاد فيها فقد «تصوّر بعضهم الصنعة على أنَّها مرادفة للتنقيح والتهذيب تارة، وللبديع وضروبه تارة أخـــرى، وشرحها آخرون وكأنَّ اللفظة مرادفة للتكلّف تارة ثالثة»(٢٥٧).

وإذا أخرجنا معنى التكلّف المذموم من بين المعاني التي اتخذتها الــصنعة بقـــي التنقـــيح واستخدام ألوان البديع، وهذان المعنيان هما من أهمّ ما يميّز الشعر، فإذا تفحَّـــصنا مقولـــة الجاحظ الشهيرة «الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنسٌ من التصوير»(٢٥٨) وجدنا أن صنعة الشعر عنده ما هي إلا الحذق في إحكام النسج وإدخال ما يزيّن الشعر من صـــور وألوان بديعيّة إذ «إنَّ لفظة (الصناعة) تدلُّ على عمل الشعر وإتقانه، وإذ تُطلق (الصناعة) على عمل الشعر، فلأنَّها السمة الغالبة لدى أكثر الشعراء في جلّ شعرهم، إذ لا بدَّ مـــن التنقيح والتهذيب، وتخيُّر الألفاظ والقوافي»(٢٥٩).

وكذا ابن رشيق الذي فهم الصنعة على أنَّها التثقيف وتوخّي البـــديع(٢٦٠). إذ الـــشعر المصنوع عنده هو «ما حفل به الشاعر، وقصد إلى التجويد فيه (وإنّمـــا اســـتحقّ اســـم المصنوع، لما وقع فيه هذا النوع الذي سمّوه صنعة)... وفي هذا النوع من الشعر يتحقـــق الجمال عند الشاعر بأن تكثر التـــشبيهات وتتجـــسَّم الـــصور، وتتـــابع الاســـتعارات القريبة»(٢٦١).

---

(257) الربداوي، محمود (الفن والصنعة في مذهب أبي تمام). المكتب الإسلامي، ١٣٩١هــ-١٩٧١م، ص٢٠٧.

(258) الجاحظ (الحيوان) ١٣١/٣.

(259) جاسم، ثائر حسن (الإبداع الشعري في النقد العربي إلى نهاية القرن السابع الهجري) ط١، دار الرائد العربي، بيروت – لبنان، ١٤٠٧هــ-١٩٨٧م، ص١٦٥.

(260) الربداوي (الفن والصنعة في مذهب أبي تمام) ص٢١١. بتصرّف.

(261) جاسم (الإبداع الشعري في النقد العربي) ص١٧٢+١٧٣.

لقد غدا التنقيح والتثقيف ضرورة من ضرورات الشعر عند الشعراء المولّدين، بل لقد اشترط ابن رشيق جودة شعر الشاعر وحذقه بتنقيحه شعره، يقول: «ولا يكون الشاعر حاذقاً مجوّداً حتّى يتفقد شعره، ويعيد فيه نظره، فيسقط رديّه، ويثبت جيده، ويكون سمحاً بالركيك منه، مطرحاً له، راغباً عنه، فإنَّ بيتاً جيّداً يقاوم ألفي رديء»[٢٦٢].

وقد طالب ابن طباطبا من قبله الشاعر المولَّد بعدم إخراج شعره إلى حيّز الوجود إن لم يكن قد نقّحه وجوّده، يقول: «فينبغي للشاعر في عصرنا أن لا يُظهر شعره إلاّ بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي نبّه عليها، وأمر بالتحرز منها...»[٢٦٣].

وبما أنَّ التنقيح سمة من سمات الشعراء المولدين، وهم في الوقت ذاته أكثروا من استعمال البديع، فنستطيع القول بأنَّ الصنعة التي جمعت هذين المعنيين غدت سمةً واضحة من سمات شعرهم، إذ إنَّ «أصحاب البديع من الشعراء هم أهل الصنعة الذين ينقحون أشعارهم بمعاودة النظر فيها وتثقيف ما اعوج منها، ولا يعلنوها إلاّ إذا كانت محكمة الصنع متسمة بالرشاقة واللطف، فالشاعر صاحب البديع لا يستجيب لطبعه استجابات تلقائيّة، فالشعر في نظره صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير، والشعر عنده اختيار»[٢٦٤].

ولا بدَّ لهذه الصنعة من أن تكون خفيّة كي تكون محبّبة إلى النفس غير ممجوجة إذ إنَّ «الصنعة هي صياغة الشاعر لعمله على أيّ وجه من الوجوه... وهي المهمّة الأساسيّة للفنّان، أو هي صورة تظهر فيها جميع إمكانياته الفنية»[٢٦٥].

([262]) ابن رشيق (العمدة) ١/٢٠٠.

([263]) ابن طباطبا (عيار الشعر) ص١٥.

([264]) فشل (علم البديع) ص٣٤.

([265]) عبد الحافظ، صلاح (الصنعة الفنّيّة في شعر المتنبّي) ط١، دار المعارف – القاهرة، ١٩٨٣م، ص٢٤.

لقد تحدَّث النقّاد عن ضرورة كون هذه الصنعة خفيّة وقد سبقهم ابن قتيبة في هذا المصطلح فقد رأى «أنَّ الطبع يشمل القول على البداهة، مثلما يشمل الصنعة الخفيّة»[٢٦٦].

وقد تحدَّث ابن رشيق عن الصنعة الخفيّة، وأُعجب بشعر ابن المعتز؛ لأنَّ شعره يتميّز بهذا النوع من الصنعة، بل الكمال في الصنعة وهي تدلُّ على حذقه وفي الوقت ذاته لا يكتشفها إلاّ الناقد الحصيف، يقول: «وما أعلم شاعراً أكمل ولا أعجب تصنيعاً من عبد الله بن المعتز، فإنَّ صنعته خفيّة لطيفة لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلاّ للبصير بدقائق الشعر، وهو عندي ألطف أصحابه شعراً، وأكثرهم بديعاً وافتناناً»[٢٦٧].

إنَّ الشاعر الصانع هو الذي يجري وفق قوانين الصنعة الخفيّة، وبهذا يكون كل الشعراء صنّاعاً... والعرب إذ يرون الشعر صناعة، لا يعترفون بدور الصنعة الخفيّة فيه وحسب، بل إنَّهم يطالبون الشاعر بالاعتماد عليها وظهورها في فنّه»[٢٦٨].

وكذلك لا بدَّ لهذه الصنعة من أن تكون مطبوعة، إذ إنَّ الصنعة لا تنافي الطبع «ولا بدَّ لإبداع الشعر من طبع في الشعر يُجبل عليه الإنسان، ومن صناعة بها يتمُّ نظم الشعر وتأليفه. فالطبع والصناعة مترابطان، ومتداخلان معاً في عمليّة إبداع الشعر»[٢٦٩].

ويُلاحظ هذا الترابط القوي من خلال ما قاله القاضي الجرجاني في أثناء حديثه عن ضرورة اعتماد الشاعر على الطبع المهذّب، يقول: «وملاك الأمر في هذا الباب خاصة ترك

---

(266) عبّاس، إحسان (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) ص٩٧.

(267) ابن رشيق (العمدة) ١/١٣٠.

(268) كبّابة، وحيد صبحي (الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي) ط١، دار المعارف – القاهرة، ١٩٨٣م، ص٨٤.

(269) جاسم (الإبداع الشعري في النقد العربي) ص١٦٣.

التكلُّف ورفض التعمُّل، والاسترسال للطبع، وتجنّب الحمل عليه والعنف به، ولست أعني بهذا كلّ طبع، بل المهذّب الذي قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة وألهم الفصل بين الرديء والجيد، وتصوّر أمثلة الحسن والقبح»(٢٧٠).

وكانت هذه القضيّة من سمات الشعراء المولّدين الذين لم يفصلوا بينهما، ونلاحظ هذا التلازم الواضح بين الطبع والصنعة في مقولة الجرجاني عن أبي نواس وأبي تمّام الشهيرة، وهي: «لأجمع لك بين سيّدي المطبوعين وإمامي أهل الصنعة»(٢٧١).

وكذلك إنَّ بشَّاراً «من الشعراء المطبوعين الذين يُشار إليهم بالبنان، وهو إلى جانب ذلك عالم بأصول الشعر وقواعده، عارف بمسالكه إلى النفوس، وهو لا يدع وسيلة تمكّنه من التأثير في نفوس متلقّي شعره بالتنقيح والتهذيب، لكنّه في ذلك لا يبلغ درجة التكلُّف والتعمُّل التي بلغها غيره من الشعراء... فخير الشعر ما يتآزر فيه الطبع والصنعة، وتتعاضد فيه القريحة والرويّة، ولا يُتصوَّر في العمل الشعري الناضج أن يكون وليد طبع مستغنٍ عن رويّة، أو صنعة لا سند يؤيّدها من طبع وقريحة»(٢٧٢).

إذن، إنَّ الصنعة بما في خفائها، وبما في تلازمها مع الطبع، وبما تحمله من معنى التنقيح واستخدام ألوان البديع هي الصنعة التي استخدمها معظم الشعراء المولّدين، وغدت مذهباً في شعرهم وطريقة يتبعونها، وأثَّرت في شعرهم أيّما تأثير سواء في الشكل أم في المضمون، وكذلك كان لها أثر كبير في تطوّر شعرهم، وهذا ما سيتمُّ الحديث عنه في الفصول القادمة إن شاء الله تعالى.

---

(270) الجرجاني (الوساطة) ص٢٥.

(271) الجرجاني (الوساطة) ص٨٢.

(272) العاكوب (العاطفة والإبداع الشعري) ص١٢١+١٢٢.

الفصل الثالث

الصنعة البديعيّة عند المولّدين

البديع في شعر المولّدين:

١ – الجناس.

٢ – الطباق.

الصنعة البديعيّة عند المولّدين:

سبق القول بأنَّ الإسراف في البديع صورة من صور صنعة المولّدين، بل إنَّ بعض النقّاد أطلق على البديع اسم الصنعة ووحّد بينهما، والبديع نتيجة اهتمام الشاعر بشعره وتنقيحه له، ووسيلة من وسائل التجويد والتنقيح، فأصحاب البديع هم أصحاب صنعة تميّز بها الشعراء المولّدون، وغدت مذهباً في شعرهم، وأثّرت في الشكل والمضمون، كما كان لها أثر كبير في تطوّر شعرهم.

بادئ ذي بدء لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ البديع الذي شاع في الأدب لم يكن مختصّاً بالشعراء المولّدين في العصر العبّاسي، إنّما كان هذا اللون موجوداً في القرآن الكريم والسنة النبويّة الشريفة والشعر الجاهلي، وما كتاب البديع لابن المعتز إلاّ لإثبات هذه القضيّة «ليُعلم أنَّ بشّاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيَّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنّه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتّى سُمِّي بهذا الاسم، فأعربَ عنه ودلَّ عليه»[٢٧٣] وليعرف أنَّ المحدثين لم يسبقوا المتقدّمين إلى شيء من أبواب البديع [...]« وإنَّما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة، وربما قُرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يُستحسن ذلك منهم إذا أتى نادراً، ويزداد حِظوة بين الكلام المرسَل»[١].

فالبديع إذن «هو دليل على صفاء خاطر الشاعر وجودة شعره إذا كان يُستخدم باعتدال، أمّا عندما يُسرف في استخدامه فهو عيبٌ عند الشاعر يشهد بخلاف الطبع، وإيثار الكلفة، وليس يتجه البتة أن يتأتّى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنّع من غير قصد، كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري، وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها»[٢٧٤].

---

(273) ابن المعتز (البديع) ص ١.

(274) ابن رشيق (العمدة) ١/١٣٠.

وقد جعل بعض الدارسين المحدثين من بديع القدماء صنعة خفيّة، فقد ذكر البهبيتي أنَّ «من الخصائص الفنية لشعر العصر الفنّي[275] ملابسة الطبع للصنعة ملابسة تموّهها وتخفيها، وتغرقها فيما يشبه الإلهام الشعري، حتّى لتغفل عنها العين البصيرة، وحتّى ليجد الناظر في الشعر نفسه أمام فيض غامر من الإحساس بجمال الشعر، [من] دون تنبه إلى الوجوه المسبّبة لهذا الإحساس، أو بعبارة أخرى هو إلى القلب وصولاً أسرع منه إلى العقل، بل إنّه ربما خفيت وجوه هذه الصنعة حتّى ظنَّ أنّها غير موجودة على الإطلاق»[276].

وقد ضرب مثالاً على هذه الخاصية قصيدة للحارث بن حلزة اليشكري، وتناول بالدرس والتحليل الجانب البديعي فيها، وأبدع في دراستها ليدلّل على براعة الشاعر الجاهلي في استخدام البديع.

إنَّ هذه الظاهرة لم تصبح ظاهرة فنّية مقصودة لذاتها إلاّ في العصر العباسي، ولاسيمّا عند الشعراء المولّدين، أمّا سبب انتشارها وشيوعها فيعود إلى جملة من الأسباب؛ منها ما طرأ على الحياة الاجتماعيّة من تغيير، إذ شاع الترف المادّي في تلك الآونة «فقد أصبح هذا العصر في حاجةٍ حقاً إلى أدبٍ مترفٍ ناعم ليتساوق مع وجوده الناعم أيضاً، وماذا سوى البديع بفنّه المترف وصوره المتلألئة يقدر على مسايرة هذا العصر اللاهي المستمتع بكل متاع الحياة وزينتها المرحة»[277] ؟.

إنَّ أغلب الشعراء العباسيّين كانوا يعمدون إلى تلوين أساليبهم الشعريّة بالبديع، فالبديع إذ ذاك لون ثقافي وحضاري لم يجد الشاعر المولد منصرفاً عنه، «ورأى نفسه، وهو يكرّر صور الأقدمين ومعانيهم، مسوقاً إلى تلوين أسلوب تعبيره بحشدٍ من الصور والزخارف ليرضي بذلك

---

(275) العصر الفنّي: هو العصر الذي يمتد من أقدم ما عُرف عن الشعراء الجاهليين وينتهي إلى ما قبل ظهور الإسلام بقليل.

(276) البهبيتي (تاريخ الشعر العربي) ص ٦٠.

(277) عيد (المذهب البديعي في الشعر والنقد) ص ٢٥٩.

حسّه اللفظي، وغدا تناول هذه الصنعة في الشعر هو الجانب الفنّي الذي ران عليه جوّ التطوّر»(٢٧٨).

ولا بدَّ من الإشارة إلى الأثر الفارسي في انتشار البديع، ذلك لأنَّ التغيُّر الذي لحق بالحياة الاجتماعيّة، واختلاط الفرس، بالعرب وبروز فئة من الشعراء الفرس كان لا بدَّ من أن يترك أثراً في الشعر العباسي عامّة، «فقد بدا التأثير الفارسي في البديع جليّاً في الإطار المنمّق في الشعر العربي الذي يحفل بالبديع ويعطيه اهتماماً خاصّاً، والزخرف والبهرجة التي نراها في الشعر البديعي إنّما انتقل ذلك بلا شك بواسطة التأثير الاجتماعي الذي نشره الفرس في المجتمع العبّاسي»(٢٧٩).

وقد حلّل آدم متز هذا التأثير قائلاً: «وقد اتصل العرب بشعوب أخرى تختلف عنهم اختلافاً تاماً، وقد كان لهذه الشعوب فنون غير الفنون الكلاميّة، ولكنَّ العرب لّما غلبوا عليهم علّموهم الكلام لا التصوير؛ أي أنَّهم وضعوا في أيديهم القلم بدلاً من ريشة الرسام المصوّر، ولّما آل الأمر إلى هذه الشعوب وأصبحت هي القابضة على زمام الفن الأدبي زاد الشعر التصويري زيادةً كبيرة»(٢٨٠).

ممّا لاريب فيه أنّ آدم متز هنا يقصد بالشعر التصويري الشعر المزركش بألوان البديع والصور البيانيّة الذي زاد بتأثير الفرس.

فالفرس أسهموا في تلك الوجهة التي تميل بالشعراء العباسيّين كلّ الميل إلى الزركشة والزخرف والتنميق، يقول كارل بروكلمان: «وقد رجحت كفة هؤلاء العجم في الدولة العباسيّة... وسرعان ما ظهر أيضاً تأثير العجم في آداب العرب... تغلغلت أناقة التعبير ورقة

---

(278) عُطبة (تطوّر الشعر في بلاد الشام) ص ٢٩٤.

(279) عيد (المذهب البديعي في الشعر والنقد) ص ٢٧١.

(280) متيز، آدم (الحضارة الإسلاميّة). تر: محمّد عبد الهادي أبو ريدة. ط٢، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٣٦٦هـ - ١٩٤٧م. ص ٣٦٢.

الذوق التي اختصّوا بها في أساليب الشعر البدوي باطّراد، حتّى أمكن أن تتلاشى طبيعة ذلك الشعر البدوي بعد ثلاثة أجيال»[٢٨١]

ولعل من أسباب شيوع البديع في الشعر العباسي، أنّه يلبّي حاجات نفسيّة إلى التصوير والتشخيص والتجسيد؛ يقول الطيّب: «كان الإسلام ديناً يرفض الأنصاب والتصاوير وما يجري مجراها من آثار المشركين، وكانت طبيعة المجتمع الحضري الجديد تدعو أشد دعاء إلى التصاوير والتماثيل [...] فكان لا بدَّ لهذا المجتمع من أن يجد فنّاً آخر يعوّض به فقدان الرسم والفنون المماثلة له والمتفرعة عنه، وقد بدأت بوادر هذا النوع من التعويض في أواسط العهد الأموي [...]، إلى العصر العباسي، ونما وازداد حتّى وصل إلى الأواني والنسيج، وجعل يبرز في الخطوط [...]، وكما أنَّ الزخرفة التي ارتبطت أوّلاً بهندسة البناء ثمَّ بالفسيفساء والزجاج الملوّن انتقلت إلى الخطوط، فكذلك سرت موجة الزخرفة التي كانت تصطحب بها الأفئدة العباسيّة إلى صناعتي الإنشاء والنظم»[٢٨٢].

ومن الطريف أنَّ هنالك من يرى لظاهرة التكسُّب أثراً كبيراً «في الاتجاه إلى مذهب البديع بوجه عام بعد أن كبتت شعور الشاعر، وأخفت شخصيّته وسدّت أمامه منافذ الشعور الخالص الصادق، كما كان لها أثرها المباشر في استحداث بعض ألوانه بوجه خاص»[٢٨٣].

وذكر مثالاً على ذلك نوعاً بديعيّاً سمّاه البديعيّون براعة الطلب، وهو نوع – كما يبدو – من اسمه وليد ظاهرة التكسّب وطلب الخير في رحاب السادة والكبراء. يقول ابن حجّة في التعريف به: «هذا النوع من مستخرجات الشيخ عز الدين الزنجاني في كتاب (المعيار) وهو أن يلوّح الطالب بالطلب بألفاظ عذبة مهذبة، مقترنة بتعظيم الممدوح خالية من الإلحاف[٢٨٤] والتصريح، بل يشعر بما في النفس دون كشفه، كقول أبي الطيب المتنبي:

---

(281) بروكلمان، كارل (تاريخ الأدب العربي)، تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م، ٢/٧ + ٨.

(282) الطيب، عبد الله (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها)، ط٢، دار الفكر – بيروت، ١٩٧٠م، ٢/٦٠٠-٦٠١.

(283) الجندي (ظاهرة التكسّب وأثرها في الشعر العربي ونقده) ص ٢٤٦.

(284) الإلحاف: الإلحاح.

وفي النفس حاجات وفيـــك فطانـــةٌ   سكوتي بيان عندها وخطـــاب(٢٨٥)

ومعروف أنَّ المتنبّي يلوّح لكافور بما كان يطمع فيه من ولاية ماطله كافور في تحقيق طلبـــه إيّاها (٢٨٦).

ويفضي هذا الجانب فيما أحسب إلى أنَّ أثر التكسّب يكاد ينحصر- إن وجد- في صـــياغة المدائح وتهذيبها وزركشتها وزخرفتها بالكلام المنمّق لتحوز رضا الممدوحين.

وهذا إن دلَّ على شيء فإنّما يدلُّ على أنَّ البديع كان من الظواهر الفنية التي عملت الحيـــاة الاجتماعيّة والحضاريّة في العصر العباسي على انتشارها، وقد بدا البديع على يد المولّدين خاصة أسلوباً يشي بالتميّز والجدّة.

وقد كان الأصمعي من أوائل النقّاد الذين تنبّهوا على قضيّة إكثار الشعراء المولّدين من البديع ولاسيّما بشّار، فعندما سُئل الأصمعي عن بشّار ومروان بن أبي حفصة؛ أيُّهما أشـــعر؟ قـــال: بشّار، فسُئل عن السبب في ذلك؟ فقال: «لأنَّه سلك طريقاً لم يسلك وأحسن فيه وتفرّد بـــه، وهو أكثر تصرّفاً وفنون شعر وأغزر وأوسع بديعاً»(٢٨٧).

يُلاحظ من مقولته أنَّه جعل من البديع سمة من سمات شاعريّة بشّار، وهذا يـــدلُّ علـــى أنَّ البديع أضحى أمارة فارقة للشعراء المولّدين أمثال بشّار بن برد.

وتحدّث المرزوقي عن بديع المحدثين؛ من حيث اقتصاد بعضهم، وإفراط بعضهم الآخـــر في استعماله وأسباب ميلهم إلى البديع عامّة، فقال: «وقد كان يتفق في أبيات قصائدهم ومن غير قصدٍ منهم إليه اليسير النزر، فلمّا انتهى قرض الشعر إلى المُحدَثين، ورأوا استغراب الناس للبديع على افتتانهم فيه، أولعوا بتورّده إظهاراً للاقتدار، وذهاباً إلى الإغراب؛ فمِن مفرِط ومقتـــصد، ومحمود فيما يأتيه ومذموم، وذلك بحسب نهوض الطبع بما يُحمَّل، ومدى قُواه فيما يطلب منه

---

(285) الحموي، ابن حجة (خزانة الأدب وغاية الأرب). ٤٨٨/٢. فطانة: سرعة بديهة.

(286) الجندي (ظاهرة التكسّب وأثرها في الشعر العربي ونقده) ص ٢٤٧.

(287) الأصفهاني، أبو الفرج (الأغاني). تح: إبراهيم الأبياري. طبعة الشعب، ١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩م، ٩٩٣/٣.

ويُكْلَف. فمن مال إلى الأوّل فلأنّه أشبه بطرائق الإعراب، لسلامته في السبك، واستوائه عند الفحص، ومن مال إلى الثاني فلدلالته على كمال البراعة، والالتذاذ بالغرابة»(٢٨٨).

يبيّن المرزوقي في كلامه السابق أنّ الشعراء المُحْدَثين علموا ولع الناس بالبديع واستغرابهم له وإثارة دهشتهم به، فقصدوه وأسرفوا فيه خلافاً لما كان عليه الشعراء القدماء ومنهم من أسرف في استعماله إظهاراً لقدرته على مضاهاة القدماء والتفوق عليهم «فبشار أبو المُحْدَثين وإمامهم لم يكن يجهد نفسه ويتكلّف الإكثار منه، فجاءت أشعاره أقرب إلى طبع القدماء»(٢٨٩)، مع أنّه أوّل من فتّق البديع من المولدين يقول ابن رشيق: «أوّل من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد وابن هَرمة، وهو ساقة العرب وآخر من يُستشهد بشعره»(٢٩٠).

إنَّ مدرسة بشار في البديع اتّسمت بالإكثار من ألوانه «بالنسبة إلى القدماء، والقرب من صدق الفطرة، وسلامة السليقة بالنسبة إلى متكلفي البديع من المحدثين، كما امتازت عن العهد القديم بالسبق إلى بعض الألوان البديعيّة... ومن تلامذة هذه المدرسة ابن هرمة والعتابي ومنصور النمري وأبو نواس، وهي وسط بين القديم والحديث، وتمهيد لمدرسة مسلم بن الوليد»(٢٩١).

وأمّا مسلم بن الوليد فيقول عنه الآمدي بعد عرضه ألواناً من البديع عند القدماء: «فتتبّع مسلم بن الوليد هذه الأنواع واعتمدها، ووشّح شعره بها، ووضعها في مواضعها، ثمَّ لم يسلم مع ذلك من الطعن حتّى قيل: إنّه أوّل من أفسد الشعر»(٢٩٢).

---

(288) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (شرح ديوان الحماسة). تح: أحمد أمين – عبد السلام هارون ط٢، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة ١٣٨٧هـ – ١٩٦٧م، ص ١٣/١.

(289) الحجوي، محمد (البديع في التراث النقدي والبلاغي). ط١، مطبعة خالد بن الوليد – دمشق، ١٩٩٦م، ص ٩٤.

(290) ابن رشيق (العمدة) ١٣١/١.

(291) أبو كريشة (النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث) ص ١٧٥.

(292) الآمدي (الموازنة) ص ١٧/١.

إنَّ مسلم بن الوليد قصد توخّي البديع بشكل لافت للنظر، فقد كان «يلزم طريقاً واحداً لا يتعدّاه»[٢٩٣]. وهنا تتقدّم الصنعة شيئاً فشيئاً نحو التكلّف، ولكنه ليس هو التكلف نفسه الذي اشتُهر به أبو تمّام، لذلك يقول ابن رشيق: «لا نجد المبتدئ في طلب التصنيع ومزاولة الكلام أكثر انتفاعاً منه بمطالعة شعر حبيب وشعر مسلم بن الوليد، لما فيهما من الفضيلة لمبتغيها، ولأنّهما طرقا إلى الصنعة ومعرفتها طريقاً سابلة، وأكثرا منها في أشعارهما تكثيراً سهَّلها عند الناس، وجسّرهم عليها. على أنَّ مسلماً أسهل شعراً من حبيب، وأقلّ تكلفاً، وهو أوّل من تكلف البديع من المولّدين، وأخذ نفسه بالصنعة وأكثر منها»[٢٩٤].

يُلاحظ من قول ابن رشيق أنَّه نسب التكلّف في البديع إلى مسلم، وهذا الأمر مبني على قاعدة «أنَّ الشاعر إذا أكثر من الألوان البديعيّة في أكثر أبيات قصيدته – فإنَّ ذلك يدلُّ على تكلّفه له وقصده إليه والحرص على ألا يفوته شيء يقدر عليه»[٢٩٥] وقد أشار إلى ذلك ابن رشيق في رأي سديد بقوله: «واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين في القصيدة بين القصائد، يستدل بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسه، وصفاء خاطره؛ فأمّا إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع...»[٢٩٦] وكذلك يعد متكلفاً، بل أوّل من تكلّف ذلك لأنَّ ألوان البديع كثرت في شعره بطريقة لم تكن موجودة عند بشّار؛ ولأنّه مهّد الطريق لتلميذه أبي تمّام الذي زاد من درجة التكلّف، بل جعله همّه ومبتغاه. وقد أكثر الآمدي في موازنته من لوم أبي تمّام، وقرّعه على إفراطه في البديع، وكثيراً ما كان يطلق عليه عبارات تبيّن مدى إسرافه في البديع على سبيل المثال يقول: «أبو تمّام يريد البديع فيخرج إلى المحال»[٢٩٧] ويقول عنه أيضاً: «شديد التكلّف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني»[٢٩٨].

---

(293) ابن رشيق (العمدة) ٢/١٠٤.

(294) ابن رشيق (العمدة) ١/١٣٠-١٣١.

(295) أبو كريشة (النقد العربي التطبيقي) ص ١٧٦.

(296) ابن رشيق (العمدة) ١/١٣٠.

(297) الآمدي (الموازنة) ص ١/٢٠.

(298) نفسه ص ٤.

إنَّ أبا تمّام حريص على ألاّ يخلو بيت شعري في قصيدته من ألوان البديع «وفي هذا ما فيه من إجهاد الفكر الذي يؤدي إلى استكراه اللفظ والمعنى حتى يخضعا لما يريد إيراده من البديع... ومن هنا فإنَّ شعره لا يروج إلا في بيئة خاصة، وهي بيئة شعراء الصنعة والعلماء والفلاسفة»(٢٩٩) كما أشار إلى ذلك الآمدي بقوله: «ومثل من فضّل أبا تمام، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني، والشعراء أصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام»(٣٠٠).

بغض النظر عن آراء النقاد القدامى- لاسيّما اللغويّين منهم- في البديع والشعراء المولدين، فإنَّه لا بدَّ من الإشارة إلى أنّه «ينبغي ألا ننظر إلى البديع على أنّه مجرّد محسّنات لفظيّة أو معنويّة شكليّة كما يتصوّر بعض النقاد، بل هو خاصية جوهريّة في لغة الشعر المُحدَث؛ لأنّها تمسُّ كل مستويات العبارة: الإيقاع، التركيب، المعجم، البلاغة والمعنى»(٣٠١).

إنَّ كلَّ جنس من الصناعات الأدبيّة يوصف بأثره، كي نطلق عليه حكم قيمة من حيث الجودة أو الرداءة على حد تعبير الرافعي، يقول في خصوص البديع: «فإنّك إذا نظرت إلى أنَّ من أنواع البديع ما يورث اللغة حسناً في الألفاظ، وحلاوة في مخارج الكلام... لم يَجز لك أن تعدها في اللغة إلاّ من أسباب الارتقاء؛ لأنَّ اللغة لم تقع لأهلها على الكفاية في كل شيء، وإنّما سبيلها تحوّل المادّة وتغيُّر القوّة في كل عصر، وإذا نظرت إلى أنَّ من أنواع البديع أيضاً ما يكسب اللغة هجنة، ويلحقها بضروب الصناعات والحرف، ويصير بها إلى حال مضيعة وكلال... لم يجز لك أن تحتسبها في اللغة إلاّ من أسباب الانحطاط، لأنها وإن كانت زيادة في المادة إلاّ أنّها نقص في القوّة، فمثلها مثل ما يزيد في الجسم من الأمراض كالسرطان وغيره»(٣٠٢).

---

(299) أبو كريشة (النقد العربي القديم) ص ١٧٧.

(300) الآمدي (الموازنة) ٤/١.

(301) الرقيق (شعر التجديد في القرن الثاني الهجري) ص ٥١.

(302) الرافعي، مصطفى صادق (تاريخ آداب العرب) ٣/٣٥٣-٣٥٤.

وعليه فإنَّ التعسّف في استخدام البديع عند بعض الشعراء دفع بعض النقّاد إلى ذمّه واستهجانه، أمّا عن الشعراء الذين أحسنوا استخدامه واعتدلوا فيه، فأولئك جعلوا من البديع سمةً حسنة في الشعر تزيّنه بأبهى الحُلل، كما سنرى عند كثير من الشعراء المولدين وإن كان هناك من بالغ في الإسراف كأبي تمّام، إلاّ أنَّ علم البديع بوصفه علماً «ليس بأكثر من محاولةٍ للكشف عمّا في الأسلوب من جمالٍ آسر، وحُسنٍ ساحر نجده في المثل الأعلى للأساليب العربيّة، وهو القرآن، وشعر الرعيل الأوّل من الجاهليين ومن تبعهم بإحسانٍ من شعراء العصور الزاهرة للغة العربيّة»(٣٠٣).

إنَّ استخدام البديع والإكثار منه عند المولّدين كان له أسبابه ودوافعه، وكان من نتيجة عناية الشعراء بأشعارهم وتنقيحهم لها، إذ «البديع ضروب كثيرة وأنواع مختلفة... على أنَّ ابن المعتز وهو أوَّل من جمع البديع، وألَّف فيه كتاباً – لم يعدّه إلاّ خمسة أبواب: الاستعارة أوّلها، ثمّ التجنيس، ثمّ المطابقة، ثمّ رد الأعجاز على الصدور، ثمَّ المذهب الكلامي، وعدَّ ما سوى هذه الخمسة أنواع المحاسن، وأباح أن يسمّيها مَنْ شاء ذلك بديعاً»(٣٠٤).

فهذه هي أنواع المحسنات اللفظية والمعنويّة، كما صرّح بذلك ابن المعتز وبيّن أنه يمكن تسميتها محاسن ويمكن تسميتها بديعاً ولا سبيل لحصرها والتفصيل فيها لأنَّها كثيرة، فقد ورد -كما سبق- في كتاب (اللمعة في صنعة الشعر) للأنباري ما يقارب ستة وأربعين نوعاً من أنواع الصنعة .

ويوجد مؤلفات كثيرة، فضلاً عن هذا الكتاب، سواءٌ أكانت قديمة أم حديثة تحدثت عن أنواع الصنعة البديعيّة، وفي هذا المجال لن يتمَّ التفصيل في أقسامها خَشية الانزلاق إلى البحث البلاغي مع أنَّ مشكلة الصنعة تقوم أساساً على مستوى الإفادة من البلاغة عامّة، وهدف

---

(303) ابن منقذ، أسامة (البديع في نقد الشعر) تح: أحمد أحمد بدوي – حامد عبد الحميد، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر – القاهرة، ١٣٨٠هـ – ١٩٦٠م، ص ٥.

(304) ابن رشيق (العمدة) ١/ ٢٦٥.وانظر: ابن المعتز،كتاب(البديع)ص٣+ص٢٥+ص٣٦+ص٤٧+ص٥٣.

(٢) انظر: المصدر نفسه من كتاب(البديع) لابن المعتز.

البحث في هذه الفِقرة تبيُّن أثر الشعراء المولّدين في أكثر أنواع البديع شيوعاً واستخداماً، وما أحدثوه من تغيُّر فيها، وكيفيّة تطوّرها من شاعرٍ لآخر لتبيُّن النتيجة الأساسيّة للصنعة عند المولّدين، وهي استخدام البديع وجعله أداةً من أدوات الصنعة عندهم.

وسيَدرس البحث لونين من ألوان البديع وهما الجناس والطباق مع أنَّ الأنواع البديعية عديدة ومتنوعة، ومن الصعب – في مثل هذا المقام – أن نتوقف عندها جميعاً، لأنَّه لا مفرَّ – في هذه الحال – من التكرار؛ فما سيقال عن صحة التقسيم – مثلاً – يمكن أن يقال عن التكرير والمقابلة والمشاكلة والموازنة والمبالغة... وليس ثمّة مفر من التوقف عند الطباق والجناس فحسب. والاختيار هنا له ما يبرره بالطبع، فالطباق أو الجناس هما أكثر الأنواع البديعيّة أهمية بالنسبة إلى الناقد والبلاغي وإلى الشاعر أيضاً، فقد جعل ابن المعتز الطباق والجناس من أبواب البديع الخمسة الرئيسة فضلاً عن الاستعارة ورد الأعجاز على الصدور والمذهب الكلامي(٢). فقد حاز هذان اللونان على اهتمام النقّاد كثيراً، وذكروا أنهما من أبرز ما أكثر منهما المولّدون، يقول ابن سنان الخفاجي: «ثمَّ جاء المُحدَثون فلهج به منهم مسلم بن الوليد الأنصاري، وأكثر منه ومن استعمال المطابق والمخالف، وهذه الفنون المذكورة في صناعة الشعر، حتى قيل عنه: إنه أول من أفسد الشعر»[٣٠٥].

وقد أكثر المولدون من استخدامها حتّى لكأنّهم التزموا بهما، وكذلك يتمُّ من خلال هذين اللونين تبيُّن أثر الصنعة العقليّة بما لحقها من غموض فنّي ولاسيّما عند أبي تمّام الرائد في هذا المجال، وهذا ما سيظهر في أثناء الحديث عنهما.

١ً ـ الجناس عند المولَّدين:

التجنيس كما عرّفه ابن المعتز: «هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر، وكلام مجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألّف الأصمعي كتاب الأجناس

---

[305] الخفاجي (سر الفصاحة) ص ١٩٣.

عليها»[٣٠٦] وذهب عبد الله الطيب إلى أنَّ الجناس من الألوان التي يقوم عليها التكرار، وتؤدّي إلى الرنين في البيت بعد الوزن والقافية، وكذلك الطباق من مظاهر التنويع والتي تؤدّي إلى الرنين أيضاً[٣٠٧].

وقد استخدم الشعراء القدماء الجناس باعتدال، أمّا المولّدون فقد استخدموه بكثرة، إذ إنَّ «تزويج الألفاظ وتجنيس حروفها أمرٌ من طبيعة عمل الشاعر، وشيءٌ تدعو إليه صناعة القريض دعاءً ملحّاً على أيّة حال، لما تتطلّبه من إقامة الوزن والموسيقى، والتئام الحروف، وتناغي الكلمات»[٣٠٨].

والفرق بين الفريقين أنَّ «القدماء قلَّ عندهم الجناس المتشابه بالنسبة إلى الشعراء المولّدين[٣٠٩]،لأنَّ أولئك كانوا لا يطلبونه هو، وإنّما يطلبون الجناس السجعي[٣١٠]، لإحداث الجناس بتكرار الحروف. وكان الجناس المتشابه يقع في تضاعيف هذا الجناس السجعي، كما في قول الأعشى:

وقد أروح إلى الحانوت يتبعُني ... شاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شَلْشُل شَوِلُ

---

(306) ابن المعتز (البديع) ص ٢٥.

(307) الطيب، عبد الله (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها). دار الفكر، د.ت، ٤٩٤/١ بتصرّف.

(308) نفسه ص ٥٩٨.

(309) الجناس المتشابه: هذا المصطلح استخدمه عبد الله الطيب، وورد في كتابه، وهو: (الجناس الذي يشمل أنواع الجناس التي ذكرها القدماء غير الجناس التام، مثل الجناس الناقص كقول حبيب:

يا يوم أرشق والهيجاء قد رشقت

والجناس الخطي والجناس الشبيه بالتام) من كتاب(المرشد إلى فهم أشعار العرب) ٥٨٦/٢.

(310) الجناس السجعي: ينظر صاحبه إلى ناحية المكان من الكلمات التي يستعملها، وذلك بأن يعمد إلى أصوات وحروف بأعيانها، فيعتمد تكرارها، بإيراد كلمات تشترك في هذه الحروف والأصوات، نحو قول أبي تمام:

متى أنت عن ذُهليّة الحيِّ ذاهلٌ ... وقلبك منها مُدَّةَ الدَّهرِ آهلُ

فالهاء مردودة في سائر هذا البيت، والذال والهاء واللام مشتركة بين ذُهلية وذاهل، والهاء واللام مشتركتان بينهما وبين آهل في آخر البيت. وسمّي هذا النوع بالسجعي لأنَّ صاحبه يفعل كفعل صاحب السجع من اعتماد تكرار حرف للروي، وجعله فاصلة بين كل فقرتين أو ثلاث. (المرشد ٥٧٢/٢).

ولو كانوا يطلبون الجناس المتشابه نحو قوله تعالى: {أسلمت مع سليمان}[311] لكان قد كثر في كلامهم كثرة الجناس السجعي»[312].

أمّا فيما يخصُّ الشعراء المولّدين فإنّهم استخدموا أصناف الجناس المتشابه كافة «ممّا يقع فيه توافق الكلمات في الأصول دون مجرّد تكرار السواكن والحركات وتجانسها، وقد ألهاهم طلبهم للجناس المتشابه وتصيّدهم له، وحرصهم عليه عن سائر الأنواع السجعيّة، فصارت تقع في تضاعيف كلامهم اتفاقاً، كما قد كان الجناس يقع في تضاعيف الجاهليين اتفاقاً»[313].

والسبب في هذا الاختلاف بين القدماء والمولّدين هو أنَّ القدماء «كانوا يطلبون المجانسة من أجل الجرس الشعري وحده، ولذلك كانوا أحرص على مزاوجة الكلمات وتكرار الحروف والحركات.أمّا المحدثون فكانوا يطلبون المجانسة من أجل الزخرف الهندسي الذي كان رمزاً للجمال المحض عندهم وكان هذا الزخرف الهندسي يقع على جرس الكلمة ومنظرها وموقعها في الرصف النظمي»[314].

فالاختلاف في طبيعة المجتمعات العربيّة في فواصل تاريخها هي التي أفرزت هذا الاختلاف في طبيعة ميل كل طبقة من الشعراء إلى نوعٍ من الجناس؛ فقد بات من المعروف أنَّ المجتمع العباسي ببيئته المتحضرة المترفة، وما انتشر فيه من فنون الزخرفة الجميلة التي وجدت سبيلها في تزيين المساجد والأواني والنسيج كان لها أثرها في الشعر يقول الطيّب: «وكما أنَّ الزخرفة التي ارتبطت أوَّلاً بهندسة البناء ثمَّ بالفسيفساء والزجاج الملوّن انتقلت إلى الخطوط، فكذلك قد سرت موجة الزخرفة التي كانت تصطحب بها الأفئدة العبَّاسيَّة إلى صناعتي الإنشاء والنظم.ألا ترى أنَّ زخرفة الخط تدعو بطبيعتها إلى لفظٍ مزخرف. وإذ قد وضحت لنا هذه الحقيقة الهامة من أنَّ الطائيّين ومسلماً وشعراء المُحدَثين إنّما كان يدفعهم إلى الجناس دافع نفساني جمالي، أملته

---

(311) سورة النمل،الآية ٤٤.

(٢) الطيب (المرشد إلى فهم أشعار العرب) ص ٥٩٩ .

(٣) نفسه ص٦٠٠.

(٤) نفسه ص٦٠٣.

طبيعة مجتمعهم، وجب على الناقد أن يفرّق كل التفرقة بين طبيعة أنواع الجناس التي وقعت في أشعار الجاهليّة والصدر الأوّل، وطبيعة الجناس التي وقعت في أشعار المتأخّرين من شعراء الإسلام»(٣١٥).

ويمكن إضافة سبب آخر للاختلاف وهو أنَّ «دوافع الأقدمين كانت منصرفة إلى التنغيم والدندنة، أمّا دوافع المحدثين فكانت منصرفة إلى التوازن والمعادلة»(٣١٦).

ومهما يكن من أمر الاختلاف بين القدماء والمولّدين في طبيعة الجناس الذي يستعملونه، إلاّ فإنَّنا نجد هذا الاختلاف قد وجد عند المولّدين أنفسهم فمن معتدل في استخدامه ومن مُسرف، وكذلك نجد الاختلاف في ميل أحدهم إلى نوعٍ من دون نوع آخر.

فقد أجمعت المصادر القديمة على أنَّ بشّاراً هو رأس المحدثين ورائدهم في استخدام البديع «وأوّل من فتق البديع من المحدثين»(٣١٧)، لم يستخدم الجناس إلاّ بقلّة، ومثاله قوله:

فخمةٌ فعمةٌ بَرودُ الثّنايا صعلةُ الجيد غادةٌ غيداءُ(٣١٨)

نلاحظ في هذا البيت نوعين من الجناس؛ الأوّل: جناس السمع الذي يعتمد على القرب في مخارج الحروف بين كلمتي (فخمةٌ) و(فعمةٌ)، فمخرج الخاء من أقصى الحلق بينما العين من وسط الحلق، والنوع الثاني من الجناس هو جناس الاشتقاق(٣١٩) بين (غادة) و(غيداء).

وقد ذهب بعض النّقاد إلى أنَّ هذه الصنعة اللفظيّة «إنَّما هي زركشة ثانويّة الأهميّة بالنسبة للصنعة المعنويّة أو الصورة الشعريّة عند بشّار. فالواقع أنّ فنّ بشار الحقيقي الذي استحقَّ من

---

(315) الطيب (المرشد إلى فهم أشعار العرب) ص ٦٠١-٦٠٢.

(316) الفيل (القيم الفنية المستحدثة في الشعر العبّاسي) ص ٢٨٨.

(317) ابن رشيق (العمدة) ١/١٣١.

(318) ديوان بشّار ص ١٧. صعلة الجيد: دقيقة العنق.

(319) جناس الاشتقاق: هو أن تشترك فيه الكلمتان بالأصل الثلاثي للفعل، وقد يكون أتى هذا المصطلح من تعريف قدامة للمجانس بقوله: «أن تكون المعاني اشتراكها في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق» نقد الشعر ص ١٦٣. وهو كثير الورود في شعر المولدين،لاسيما ابن هرمة وأبي تمام.

أجله أن يكون رأس المُحدَثين في البديع يكمن في صنعته الشعريّة المعنويّة أو في الصورة الشعريّة التي عليها المعوّل الأوّل من ناحية الشكل في الشعر»(٣٢٠).

وقد كثرت ألوان الجناس بأنواعها المختلفة عند ابن هَرمة (١٥٠هـ) الذي قرنه الجاحظ ببشار، فقال: «ولم يكن في المولَّدين أصوبُ بديعاً من بشّار، وابن هَرمة»(٣٢١).وقد جعله ابن رشيق من أوائل المولّدين الذين فتقوا البديع، يقول عنه في عمدته: «وقالوا: أوَّل من فتق البديع من المحدثين بشّار بن برد، وابن هرمة»(٣٢٢).

لقد سبق ابن هرمة إلى الصنعة اللفظيّة سواءٌ منها الجناس أم الطباق سبقاً لم يُرَ في شاعر قبله، وقد ذكر له الأصفهاني اثني عشر بيتاً من قصيدته اللاميّة التي تألّفت من أربعين بيتاً، ألفاظها جميعاً من الحروف المهملة بحيث لم يرد فيها حرف واحد معجم(٣٢٣).

ومنها قوله:

أرسمُ سودةَ مَحْلٌ دارسُ الطَّلَلِ ... معطَّلٌ ردَّهُ الأحوالُ كالحُلَلِ

لّما رأى أهلَها سَدُّوا مطالِعَها ... رام الصَّدودُ وعاد الوُدُّ كالمُهَلِ

وعاد وُدُّك داءً لا دواءَ له ... ولو دعاك طوالَ الدَّهر للرِّحَلِ(٣٢٤)

فلا يخفى ما في البيتين الأول والثالث من نوعي الجناس، فالبيت الأوَّل اشتمل على نوع جناس الاشتقاق بين لفظتي (الأحوال) و(الحلل)، وفي البيت الثالث يُلاحظ جناس القلب بين (عاد) و(دعا).

ويقول في موضعٍ آخر:

---

(320) هدّارة (اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري) ص ٥٧٢.

(321) الجاحظ (البيان والتبيين) ٥١/١.

(322) ابن رشيق (العمدة) ١٣١/١.

(323) الأصفهاني (الأغاني)٣٧٨/٤.

(324) ديوان ابن هَرْمة، تح: محمد نفّاع – حسين عطوان، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٣٨٩ هـ – ١٩٦٩م، ص ١٧٥-١٧٦.

وأطعــــنُ للقِـــرنِ يــــومَ الــــوغى   وأطعــــمُ في الـــزَّمن الماحـــلِ[٣٢٥]

فمخرج النون في (أطعن) من طرف اللسان الأمامي، أمّا الميم في (أطعم)، فمخرجها من بين الشفتين، ولا يخفى علينا التقارب في المخرجين، لهذا أُطلق على هذا النوع تجنيس السمع لتأثيره في سمع القارئ.

ويقول ابن هرمة في المدح:

فأمُّ الــذي أمَّنــت آمنــةُ الــرَّدى   وأمُّ الذي أوعدتَ بالثكل ثاكل[٣٢٦]

فالجناس هنا جناس الاشتقاق بين (أمنت) و(آمنة)، وقد ذكر عبد الله الطيب أنَّ بعض النقّاد عدَّ هذا الصنف من الجناس من باب التكرار، وأكَّد أنَّه لا خلاف في هذا الأمر، إذ إنَّ الجناس ضربٌ من التكرار[٣٢٧].

وفي موضعٍ آخر يقول مادحاً أبا الحكم المطلب بن عبد الله:

سليل ملــوكٍ ســبعةٍ قــد تتــابعوا   هم المصطفون والمصفّون بالكرم[٣٢٨]

فالجناس هنا وقع بين (المصطفون) و(المصفّون) وهو ما يطلق عليه اسم جناس النقص[٣٢٩]، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّه يدلُّ على أنَّه استخدم أغلب أنواع الجناس، سواءٌ أكان في تجنــيس المماثلة أم جناس المضارعة بالقلب أو بالنقص أوبالسمع أو بالاشتقاق.

وقدكان منصور النمري (١٩٢هــ) — وهو من الشعراء الذين اهتمّوا بــصناعة قــصيدته وتجويدها قبل عرضها على الناس ، وهذا هو دأب أغلب الشعراء في هذا العصر ، بــل غــدا مذهبهم في الشعر كما أسلفنا – «يتصف بصفات الفنان الأصيل الذي يحتفل بفنه، ويهتم بعمله

---

(325) ديوان ابن هرمة ص ١٧٤، والعمدة ٣٢٦/١.

(326) ديوان ابن هرمة ص ١٦٨.

(327) الطيب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) ٥٨٥/٢ بتصرّف.

(328) ديوان ابن هرمة ص ١٩٠.

(329) إن الجرجاني هو الذي أطلق على هذا النوع من الجناس اسم (التجنيس الناقص)، المترع البديع ص ٤٨٦.

قبل أن يخرجه للناس، تماماً مثل الرسام الماهر، إنه يستطيع أن يخرج على الناس بلوحة متقنة في يوم وليلة، ولكنه يقف أمامها أياماً وليالي، يجري عليها تحويراً، ويضيف لوناً، ويمر على أطرافها بالفرشاة مرة بعد مرة، حتى تصبح سوية جديرة بالخروج إلى النور. تلك واحدة، وأمَّا الظاهرة الثانية فتتمثل في قوله: «وإنّما الشعر عقل المرء يظهره» وهذا يعني احتفال الشاعر بالفكرة الشعريّة احتفاله بالصورة البيانية، إنه بذلك تلميذ أمين لأستاذه العتابي صاحب مدرسة الفكرة الشعريّة في الأدب العربي»[٣٣٠].

أمّا من ناحية استعماله المحسّنات اللفظيّة، فقد أدخل الجناس بين طيّات شعره، ولكن بقلّة إلى حدٍّ ما؛ لأنَّه لم يكن هدفاً في حد ذاته. يقول:

لنا منك أرحامٌ ونعتدُّ طاعةً وبأساً إذا اصطكَّ القنا والقنابلُ[٣٣١]

«فعلى الرغم من الجناس الواضح بين لفظتي «القنا» و«القنابل» فإنَّ رنين البيت من خلال بكارة الفكرة وفحولة التقديم وجلال الصوغ قد جعلت الصنعة البديعيّة تجيء في مرتبة غير سباقة»[٣٣٢].

وفيما يخصُّ الجناس عند أبي نواس، فإنَّه يُلاحظ استعماله الجناس، ولكن ليس بالطريقة التي استعملها ابن هَرْمة من ناحية الإبداع والإتقان في استعماله، وتأثيره في نفس المتلقّي، واحتوائه فكرة ومعنى، فمثلاً يقول أبو نواس:

عبّاسُ عبّاسٌ إذا احتدم الوغى والفضل فضلٌ والربيعُ ربيعُ[٣٣٣]

---

(٣٣٠) الشكعة (الشعر والشعراء في العصر العباسي) ص٦٢٣.

(٣٣١) شعر منصور النمري. تح: الطيب العشاش. دار المعارف للطباعة – دمشق، ١٤٠١هـ – ١٩٨١م، ص١١٤.

(٣٣٢) الشكعة (الشعر والشعراء في العصر العباسي) ص٦٢٧.

(٣٣٣) ديوان أبي نواس ص٤٦٣.

إنَّ هذا الجناس سطحي ساذج، لا يشتمل على أيّ فكرة أو معنى ذي بال، ومن هذا النمط قوله أيضاً:

أأسلمتني يا جعفرُ بـن أبي الفَـضل — فمن لي، إذا أسلمتني يا أبا الفـضلِ؟
وأيُّ فتىً في الناس أرجـو مقامَـه، — إذا أنت لم تفعلْ، وأنت أخو الفضلِ؟
فقل لأبي العبّاس إن كنـتُ مـذنباً، — فأنـتَ أحـقّ النـاسِ بالأخـذ

فلا يلاحظ في هذا الجناس المتماثل في كلمة (الفضل) إلاّ الفراغ من المحتوى والمضمون والحس الفني، فهو مجرّد تكرار لفظي لا أكثر، و لم يتحقق فيه جمال صوتي أو دلالي.

فالجناس عند أبي نواس قليل ونادر، وإن وُجد فإنّه ساذج بسيط مفرَّغ من المحتوى وقد يكون السبب في انصرافه عن هذا اللون اهتمامُه بالمعنى، فالمشهور عنه أنّه ولّد المعاني وأخرج المعاني المكنوزة والمدفونة، وكان السبَّاق في هذا المجال، ومن المعهود أنَّ الشاعر في أثناء استعماله الجناس يكون «موزّع الطاقة الشعريّة بين إحكام المعنى الذي يريد التعبير عنه من جهة، وزخرفة الأداة التي يتخذها وسيلة للتعبير عن هذا المعنى من جهة أخرى، وتوزّع هذه الطاقة الشعريّة يكون في الغالب افتئاتاً على حساب المعنى، وإنقاصاً لحظ الفكرة من الإحكام»[٣٣٥]، وهذا لم يستطعه أبو نواس؛ إذ إنَّ اهتمامه بالمعاني طغى على الاهتمام بأيّ شيء آخر، وأراد بمعانيه النفاذ والنجاح فلم يهتم باللفظ. كذلك اشتُهر باستعماله الصور الشعريّة التي تعتمد التشبيه والاستعارة ولاسيّما في وصفه الخمر فأدّى ذلك إلى انشغاله عن المحسّنات اللفظيّة إلى حدٍّ ما.

ومن الشعراء المولّدين الذين استعملوا الجناس بشكل واضح وظاهر للعيان مسلم بن الوليد؛ فقد استعمله بكثرة، كما امتاز باللين والسهولة والوضوح، وهو يختلف في هذه الناحية عن أبي

---

(٣٣٤) الديوان ٤٦١.

(٣٣٥) ربداوي (التيارات والمذاهب الفنية في الأدب العباسي) ص١٩٩-٢٠٠.

تمام الذي يمتاز جناسه في كثير من الأحيان بالغموض والتكثيف الذهني(٣٣٦)، ما خلا بيت اشتُهر فيه وهو قوله في الخمر:

سُلَّتْ فسُلَّتْ ثمّ سل سليلها   فأتى سليلُ سليلها مسلولا(٣٣٧)

إذ عدَّ القدماء هذا البيت من قبيح التجنيس، وقد «أراد سلت من المعصرة، ثم سلت من الدن، وسل سليلها: البول، هذا قول الباهلي، وقال أبو علي: والذي أراه أنها سلت من المعصرة، ثم سلت من الدن، ثم سلت من الكأس عند شربها»(٣٣٨). وفي الحقيقة إنَّ مسلماً استطاع «أن يولّد متغيراً أسلوبيّاً غير مألوف من خلال هذا التكرار المتتابع للفعل (سل/سليلاً ومسلولاً) إذ يتناسب التنظيم المنسّق في الزمن للأصوات، مع ما تشير إليه في الواقع، إذ إنَّ نظم الجملة الشعريّة في البيت، على الصعيد الصوتي، يجري على وتيرة ثلاثية الأصوات (س،ل،م) يكاد اللسان يتعثر بنطق هذا الأسلوب النظمي، لقيامه على تكرار متشابه يربك اللسان نطقاً»(٣٣٩).

إلاَّ أنَّ هذا النوع من الجناس قليلٌ ونادر في شعر مسلم لأنَّه لم يصل في عصره إلى المرحلة التي تميّز فيها الجناس بالإسراف والغموض والتكثيف.

إذ إنّنا نقع في شعره على أبيات هي غاية في الزخرفة والجمال عند استعماله الجناس يقول على سبيل المثال:

يُورى بزندكَ أو يسعى بجدّكَ أو   يفرِي بحدّك.. كلٌّ غيرُ محدود(٣٤٠)

(336) عيد (المذهب البديعي في الشعر والنقد) ص ١٠٩، بتصرُّف.

(337) ديوان مسلم بن الوليد ص ٥٧.

(٣٣٨) الحاتمي (حلية المحاضرة) ٢/١٤٩-١٥٠.

(٣٣٩) غركان (مقومات عمود الشعر الأسلوبيّة في النظريّة والتطبيق) ص٢٦٩.

(٣٤٠) ابن رشيق (العمدة) ٢/٢٨.

فالجناس في هذا البيت مكثّف؛ إذ إنّه استعمل ثلاثة جناسات بين (يُورى ويفـري)، وبـين (جدّك وحدّك)، وبين (حدك ومحدود)، وهذا يدلُّ على المقدرة اللغويّة البارعة وعدم التكلّـف في بديعه، وقد ذكر له ابن المعتز في (البديع) قوله:

دارُ الغـواني بُـدّلت آياتُهـا ... حـورَ المهـا وشـوادنَ الغـزلانِ

لَعبَتْ بها حتّـى مَحَـتْ آياتِهـا ... رِيحـانِ رائحتـان باكرتـان(٣٤١)

فالجناس الاشتقاقي بين (ريحان) و(رائحتان) واضح خفيف بين هاتين اللفظتين المتجانستين، ولا يخفى ما فيه من وقع موسيقي في أذن السامع.

ومن الجناس المستوفى قوله:

يا صاح إنَّ أخاك الـصبَّ مهمـومُ ... فارفُق به إنَّ لوم العاشق اللُّـومُ(٣٤٢)

إنَّ ما أورده مسلم من هذه الجناسات غير المتكلّفة وذات الوقع الحسن تدلُّ علـى ثرائـه اللغوي ومعرفته الوفيرة بالكلمات، ومقدرته على إيرادها كلّ مورد، فليس همُّه المبالغة والإفراط في الجناس، وإنّما وضعها في المكان الصحيح لإحداث الرنّة الموسيقيّة والزخرفة الهندسيّة الـتي يتصف بها الجناس، والتي يميل إليها المولّدون في أشعارهم.

أمّا ديك الجن (٢٣٥هـ)؛ فهو — وإن أغفله بعض النقاد القدامى — من الشعراء الذين ظهرت لديهم ظواهر الصنعة سواءٌ أكان في الشكل والصيغة أم في المحتوى والصورة «وقد عمد إلى التجنيس الذي هو ظاهرة موسيقيّة شعريّة طرب لها [كثير] من النقاد القدامى، وهو في تجنيسه وطباقه صانع بارع، يسوق إليك زخرفته في غير تعسّف أو إسفاف، بل في ثوب من الكلمات الناعمة المترفة ذوات الجرس الرطيب والإيقاع المنغم»(٣٤٣) يقول على سبيل المثال:

---

(٣٤١) ديوان مسلم ص٢٦٨، وكتاب البديع لابن المعتز ص٣٠.

(٣٤٢) ابن المعتز (البديع) ص٣٢.

(343) الشكعة (الشعر والشعراء في العصر العباسي) ص ٥٩١.

وشافي النُّصح يُعَدلُ بالأشافي وليس القِدرُ إلا بالأثافي[٣٤٤]

فلا يخفى علينا ما في هذا البيت من الرنين الذي أحدثه الجناس في أسماعنا بين كلمتي (شافي) و(أشافي)، وما فيه من تلاؤم بين هاتين اللفظتين صوتاً ومعنى، فكان ذا وقع موسيقي جميل، كذلك لا يخفى ما في هذا الكلام من الانسجام إذ «إنَّ الانسجام هو سِرُّ الجمال، والجناس لما فيه من عاملي التشابه في الوزن والصوت، من أقوى العوامل في إحداث هذا الانسجام، وسرُّ قوّته كامنٌ في كونه يقرّب بين مدلول اللفظ وصوته من جهة، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ (بما يسبغه عليه من الدندنة) من جهة أخرى»[٣٤٥].

وورد الجناس عنده أيضاً بين ثلاث كلمات، كما حدث عند ابن هرمة، يقول:

فاصرف بصرفك وجه الماء يومك ذا حتّى تُرى نائماً منها ومنصرفا[٣٤٦]

فالجناس الذي وقع بين (اصرف) و(صرفك) و(منصرفا) ، واضحٌ وبديعٌ في الوقت نفسه، ويدلُّ على اهتمام ديك الجن بهذا اللون البديعي الذي تظهر فيه رغبة المولّدين بإحداث الزخرفة الهندسيّة في شعرهم.

وتظهر براعته في قدرته على تشكيل نوعين من الجناس في شطر واحد من البيت الشعري، يقول:

حمائمُ وُرْقٌ في حمى وَرَقٍ خضر لها مقلٌ تُجري الدموعَ ولا تجري[٣٤٧]

فالجناس الاشتقاقي في (حمائم) و(حمى)، والجناس المستوفى في (وُرق) و(وَرَقٍ)، حدث في شطرٍ واحد، ويدلُّ في الوقت نفسه على قدرته الفائقة في استخدام الجناس بطريقة غير منفّرة للسمع، بل تثير الإعجاب والدهشة لدى القارئ.

---

(344) ديوان ديك الجن. مطبعة الفجر الحديثة – حمص، ١٩٦٥ ص ٦٧.

(345) الطيب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) ص ٦٦٣.

(346) ديوان ديك الجن ص ٧٠.

(347) ديوان ديك الجن ص ٥٢. ورق: ج ورقاء وهي حمامة مخطّطة.

وليس هذا فحسب، بل بلغ اهتمامه بالجناس درجة لا يكاد يخلو له بيت منه سواءٌ أكان جناس السمع أم الاشتقاق أم القلب، يقول:

إلى أيِّ فتيان الندى قصد الردى	**وأيُّهُمُ نابت حماه النوائبُ**
فيا لأبي العبّاس كم رُدَّ راغبٌ	**لفقدك ملهوفاً وكم جُبَّ غاربُ**
فإنَّك لو تدري بما فيك من عُلاً	**علوتَ، فلاحت في ذراك**

فتجنيس السمع الذي ظهر في كلمتي (الندى) و(الردى) لقرب مخرجي النون والراء وهو طرف اللسان الأمامي، والجناس الاشتقاقي بين (نابت) و(نوائب)، وجناس القلب بين (راغب) و(غارب)، يدلُّ – دون أدنى شك – على حذقه ومهارته، وقدرته على الجمع بين هذه الأنواع المختلفة في ثلاثة أبيات شعريّة فضلاً عن ورود نوعين في بيت واحد.

هذا فيما يخصُّ طبيعة الجناس عند هؤلاء الشعراء، وأهم ما يميّزه هو الاعتدال والأثر النفسي الإيجابي الذي يُحدثه عند المتلقّي، وقد ذهب عبد الله الطيب إلى القول بأنَّ «صنعة بشّار وأبي نواس وأمثالهما كانت بلا طريقة، بل كانت نوعاً من الارتياد والكشف لا سلوكاً على منهج معبّد، وأنَّ مسلم بن الوليد قد حاول أن يضع معالم هذا المنهج المعبَّد باستعماله أطرافاً من الجناس والتكرار والتورية والطباق»[٣٤٩].

وقد لوحظ هذا من خلال ما طرحناه من الأمثلة التي أثبتت ذلك، فقد سبقه إلى ذلك ابن هرمة، وسار على طريقه ديك الجن، فهؤلاء الثلاثة كان استعمالهم للجناس واضحاً. ويرى عبد الله الطيب أيضاً أنَّ «أبا تمّام كان البداية المنظّمة في فنّ الصناعة والزخرفة»[٣٥٠] وهذا ما سنجده في حديثنا عن طريقته في استخدام الجناس.

([348]) ديوان ديك الجن ص ١٤-١٥. الحمى: المنزل. جُبّ: قطع. غارب: كاهل.

([٣٤٩]) الطيب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) ٢/٦٠٤.

([٣٥٠]) الطيب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) ٢/٦٠٥.

لابدَّ من الإشارة إلى أنَّ أبا تمَّام أُغرم بالجناس، وشُغف به، وأكثر من استعماله في شعره فاتُّهم بالمبالغة والخروج إلى المحال، وبات من المعروف أنَّ «عصره كان يغرق في التأنّق والزخرفة ولابد له من أن يطبع الشاعر بطابعه، ولابدَّ للشاعر من أن يعكس بعض مظاهر هذا العصر، وخاصة أن الشعر في هذا العصر، لم يعد عربيّاً خالصاً كما كان في العصور القديمة، عصور العرب الذين عاشوا في البادية، وما تحمله من شظف العيش، والجفوة في كل معطيات الحياة»[٣٥١]، فكان الجناس في شعره من أبرز خصائص مذهبه.

أمّا مذهبه في الجناس ،كما يرى الطيب ، فقد «عبر أبو تمّام عن منهج الزخرفة لا في اللفظ فحسب، ولكن في الطريقة التي يكون بها تناول المعاني. أمّا من ناحية اللفظ، فقد أدرك بثاقب فطرته أنَّ الجناس هو أقوى وسائل الزخرف، لما يجتمع فيه من قوى التأثير المختلفة على الوزن من طريق الجَرْس، وعلى الجرس من طريق تشابه الحروف، وعلى الخط من طريق رسم الكلمات، وعلى العقل من طريق الإيهام والتورية، التي تتبع تشابه الكلمات والحروف»[٣٥٢].

لقد تميّز جناس أبي تمّام إذن بالكثرة، وكان ينقسم قسمين: جيد وقبيح، يقول ابن سنان الخفاجي عن جناس مسلم وأبي تمّام: «وجاء أبو تمّام حبيب بن أوس بعده، فزاد على مسلم في استعماله والإكثار منه، حتّى وقع له الجيد والرديء الذي لا غاية وارءه في القبح»[٣٥٣]،ويمكن أن يقال عن نوع هذا التجنيس: نوع ظهر فيه التكلُّف، ونوع جرى على سجيّة جيدة وطبع حسن.

فمن أمثلة الجناس الحسن، والذي شهد له النقّاد – لاسيّما الآمدي – بحسنه وجودته وعذوبة ألفاظه وبعده عن التكلُّف وصحة التجنيس قوله:

---

(٣٥١) الربداوي (التيارات والمذاهب الفنية) ص١٩٥.

(٣٥٢) الطيب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) ٦٠٥/٢.

(٣٥٣) الخفاجي (سر الفصاحة) ص١٩٣.

يا ربعُ لو وقفوا على ابــنِ هُمــومِ　　　مستسلمٍ لجَوَى الفِراقِ ســقيمِ[٣٥٤]

وقوله:

أرامــةُ كنــتِ مــألفَ كــلِّ ريمِ　　　لو استمتعتِ بــالأنسِ القــديمِ[٣٥٥]

فقد ذكر عبد القاهر الجرجاني أنَّ أبا تمّام إذا ترك نفسه على سجيّتها فإنّه يأتي بجناس فيــه توافق بين الألفاظ والمعاني، ويكون له من الشعر ما يُحمد، يقول: «ولن تجــد أيمــن طــائراً، وأحسن أولاً وآخراً، وأهدى إلى الإحسان، وأجلب للاستحسان، من أن ترسل المعاني علــى سجيتها، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ، فإنّها إذا تركت وما تريد، لم تكتسِ إلاّ ما يليق بها، و لم تلبس من المعارض[٣٥٦] إلا ما يزينها... فإن ساعدك الجدُّ كما ساعد أبا تمام في نحو قوله:

وأنجدتم مــن بعــد إتهــام داركــم　　　فيا دمع أنجدني على ســاكني نجــدِ

فذاك»[٣٥٧].

وقد ورد في (أخبار أبي تمام) أنّ دعبلاً [الخزاعي] عندما سمع هذا البيت صاح: أحسن والله، وجعل يردّد: فيا دمع أنجدني على ساكني نجدِ[٣٥٨].

«وليس من سرٍّ لهذا الإعجاب إلاّ لكون التجنيس خلا مــن التكلّــف والتــصنّع اللــذين يصطحبان هذا الفن»[٣٥٩].

أمّا إذا أسلم أبو تمَّام نفسه للتكلُّف وخانه الطبع فإنّه يأتي بالغث القبيح، كما في قوله:

---

(٣٥٤) ديوان أبي تمام ٢/١٣٦، الموازنة ٢/٢٨٤.

(٣٥٥) ديوان أبي تمام ٢/٨٠، الموازنة ٢/٢٨٤. الريم: الغزال. الأنس: الحي.

(٣٥٦) المعارض – جمع معرض: ثوب تجلى فيه الجارية ليلة العرس.

(٣٥٧) الجرجاني (أسرار البلاغة) ص١٠.

(٣٥٨) الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى (أخبار أبي تمام) تح: خليل عساكر – محمد عزام – نظير الهندي، المكتب التجاري – بيروت، د.ت، ص٢٠٢.

(٣٥٩) الحجوي (البديع في التراث النقدي والبلاغي) ص٩٩.

خَشُنتِ عليه أختَ بني خُشينِ وأنجحَ فيك قولُ العاذلينِ[٣٦٠]

فقال عنه القاضي الجرجاني: «وأيُّ شعر أقل ماءً، وأبعد من أن يرفَّ عليه ريحان القلوب من قوله :خشنت عليه»[٣٦١].

وفي قوله:

قرَّت بقرّان عينُ الدين وانشترت بالأشترينِ عيونُ الشرك فاصطلما

قال الآمدي: «فإنَّ انشتار عيون الشرك في غاية الغثاثة والقباحة»[٣٦٢].

وقد ذكر ابن المعتز مثالاً على التجنيس المعيب قوله:

أحطّت بالحزم حيزوماً أخا هِمَمٍ كشَّافَ طخياءَ لا ضَيقاً ولا حَرِجا[٣٦٣]

ويقول في موضعٍ آخر:

إنَّ من عقّ والديه لملعُونٌ، ومن عقَّ منزلاً بالعقيقِ[٣٦٤]

يُلاحظ في هذا المثال والأمثلة التي سبقته أنَّ الجناس هنا لا يحتوي أيّ فكرة، بل إنّه في الحقيقة يسيء إلى المعنى، ولكنَّ «هذه المعايب لا تنزل أبا تمّام عن مكانته في الإبداع الشعري، فهو صاحب مذهب في البديع... ومهما قيل في بديعه من إفراط وغلو، فإنّه يتميّز بالقصد والاعتدال إذا ما قورن بما جاء في قصائد «البديعيات» التي قيلت في مدح النبي صلى الله عليه وسلم حيث بلغ التزيّد والإفراط في البديع ذروته»[٣٦٥].

---

(٣٦٠) ديوان أبي تمام ٢/١٥٦، الوساطة ص٢٠.

(٣٦١) الجرجاني (الوساطة) ص٢٠.

(٣٦٢) الآمدي (الموازنة) ٢/٢٨٥. اصطلما: استئصل.

(٣٦٣) ابن المعتز (البديع) ص٣٢.

(٣٦٤) الديوان ١/٤٤٦، الموازنة ٢/٢٨٥.

(٣٦٥) الحجوي (البديع في التراث النقدي والبلاغي) ص١١٨-١١٩.

وكان من أهمّ الأسباب التي استدعت بعض النقاد إلى ذمّ جناسه هو إحاطته في كثيرٍ من الأحيان بجوٍّ من الغموض الفنيّ ؛ فقد يتسبّب هذا الغموض في حجب مشاعره واختلال ألفاظه، «وإن دفع هذا الزعم بعض المحدثين، ورأى الزخرفة والتنميق لا تحجب مشاعره، بل إنَّ هذه الأمور كانت جزءاً من المشاعر والأحاسيس»[٣٦٦]، إذ إنَّ الجناس والطباق عند أبي تمّام «يزدوج بالفلسفة وألوان الثقافة القائمة، فيجلّله الغموض الفنّي الذي يشبه تنفّس الفجر في كثير من جوانبه وأجزائه»[٣٦٧].

ومن ضروب الجناس عند أبي تمّام ما سمّاه عبد الله الطيب (التجنيس المجازي) كما في قوله:

على مثلها من أربُعٍ وملاعب … أُذِيلَتْ مَصُوناتُ الدُّموعِ السَّواكبِ
أعِنّي أُفرِّقْ شَمْلَ دمعي فإنّني … أرى الشَّملَ منهم ليسَ بالمتقاربِ
وما بِكَ إركابي من الرُّشدِ مركباً … ألا إنَّما حاوَلتَ رُشدَ الرَّكائبِ[٣٦٨]

يقول الطيب: «خذ قوله: «أعنّي أفرّق شمل دمعي» إلى آخره، تجده استعمل «الشمل» بدءاً استعمالاً مجازيّاً، ثمَّ رجع واستعملها في الشطر الثاني الاستعمال الحقيقي... ولكنَّه لا يخفى على الناقد البصير أنَّ الشاعر أراد فيه إلى الجناس بين كلمتين متساويتين، حتى في ظاهر المعنى، ويفرّق بينهما الوَضع فشمْل الدمع شيء غير شمل الأحبّة. ويقرب من هذا في التصرّف المجازي قوله: «وما بك إركابي»... ونحو هذا أقلُّ ما يمكن أن يقال عنه إنَّه تلاعب بالألفاظ، واحتيال على المعاني لإبرازها في صورة الوشي والزخرفة»[٣٦٩].

إنَّ هذا الصنف – أي الجناس المجازي – انفرد به أبو تمّام – على الأغلب – وهو أكثر أصناف الجناس وروداً في شعره، والسبب في هذا على حد تعبير الطيب هو «حرصه على

---

(٣٦٦) الفيل (القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي) ص٢٨٨.

(٣٦٧) ضيف (الفن ومذاهبه) ص٢٣٩.

(٣٦٨) ديوان أبي تمام ١/١٤٦. أذيلت: أُهينت.

(٣٦٩) الطيب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) ص٦٠٦.

الزخرفة المعنويّة. فقد كان الرجل دليلاً وداعية من دعاة هذا الروح الهندسي العبّاسي، و لم يكن حرصه على أن يظهر هذا الروح في اللفظ، بأقل من حرصه على أن يظهر في المعنى. ولا تكاد تجد أيَّ شعرٍ له، إن خلا من التصنيع في الألفاظ، يخلو من التصنيع في المعاني»[٣٧٠].

وكذلك أكثر أبو تمّام في أثناء استعماله الجناس من الجناس الاشتقاقي، من مثل قوله:

جلا ظُلماتِ الظُلمِ عن وجـه أُمّـةٍ   أضاءَ لها من كوكبِ الحقِّ آفِلُهْ[٣٧١]

وفي موضعٍ آخر يقول:

راحت لأربعُـك الريـاحُ مريـضةً   وأصاب مغناك الغمام الـصيّبُ[٣٧٢]

إنَّ ما يميّز جناس أبي تمّام في هذا البيت حضور المعاني فضلاً عن الألفاظ المزخرفة، فأبو تمام «كان لديه من المقدرة الشعريّة ما يجعله قادراً على الإمساك بزمام الفكرة والتعبير عنها بدقة، إلى جانب القدرة على إخراجها إخراجاً مزخرفاً متأنّقاً فيه، بشكل لا يجعل – إلى حد ما – أحد العنصرين يطغى على أخيه إلاّ قليلاً»[٣٧٣].

إنَّ جناسه في هذا البيت زخرفي الهندسة، يتعمّق المعنى ويغوص وراء الفكـرة، وفي الوقت نفسه لا يدع الأداة والوسيلة، فإذا به يحتفل احتفالاً شديداً بالاستعارة، يقول:

إذا ما غـدا أغـدى كريـة مالـه   هديّاً ولو زُفّت لألأم خاطـب[٣٧٤]

«فغدا وأغدى من أصلٍ واحد يفرّق بينهما لزوم الأولى وتعدّي الثانية، واستعمال الشاعر لهما كما قد فعل فبه عمدٌ إلى الإشارة والتنويه بهذا الفرق»[٣٧٥].

---

(٣٧٠) نفسه ص٦١٠.

(٣٧١) الديوان ١٢/٢، البديع ص٢٦.

(٣٧٢) ابن المعتز (البديع) ص٣٠.

(٣٧٣) ربداوي (التيارات والمذاهب الفنية) ص٢٠٠.

(٣٧٤) ديوانه ١٤٨/١.

وقد ذكر الطيب نوعاً آخر من الجناس أكثر منه أبو تمّام، وهذا النوع يلحق بالصنفين السابقين وهو «تجنيس الاشتقاق من الأعلام»، وقد ورد هذا النوع في الشعر القديم ولاسيَّما في مواضع المدح والذم.وقد أدخل أبو تمّام تجديداً على هذا النوع وهو أنَّه «خرج به جملة من القصد إلى معاني المدح والذم إلى مجرّد التحسين الجمالي اللفظي، بحسب ما أملت عليه عقليته المزخرفة المهندسة»(٣٧٦).

وأكثر ابن المعتز من الاستشهاد بهذا النوع في كتابه البديع، ومن أمثلته قوله:

كادت المكرماتُ تنهدُّ لولا ... أنَّها أُيِّدَتْ بحيِّ إيادِ(٣٧٧)

وقوله:

سعدت غربةُ النَّوى بسُعاد ... فهي طوعُ الإتهام والإنجاد(٣٧٨)

وكذلك قوله:

أضحت إيادٌ في معدّ كُلِّها ... وهمُ إيادُ بنائِها الممدودِ(٣٧٩)

وبلغ من اهتمامه بهذا النوع أن استخدمه مرّتين في البيت الواحد نحو قوله:

إذا ألجمت يوماً لجيمٌ وحولَها ... بنو الحصنِ نجلُ المحصِناتِ النجائبِ(٣٨٠)

وهكذا، فقد كثر هذا النوع في ديوانه، وليس من فائدةٍ في إحصائه وتتبّعه، إذ إنّه كلّه يسير على هذا النمط، أي يدخل في حيّز التكلّف والمبالغة والغلو طلباً للتجانس في الكلام، «والمهم

---

(٣٧٥) الطيب (المرشد) ص٦٠٧.

(٣٧٦) الطيب (المرشد) ص٦٠٨.

(٣٧٧) الديوان ١/٢١٢، البديع ص٢٩.

(٣٧٨) الديوان ١/٢٠٨، البديع ص٢٩. غربة النوى: بعد النيّة، الوجه الذي ينويه المسافر.

(٣٧٩) الديوان ١/٢٢١.

(٣٨٠) الديوان ١/١٤٩. البديع ص٢٩.

أن نلاحظ فيها جميعاً ناحية البراعة الذكائيّة الفكريّة، والمقابلة الزخرفية التي تكون وحدة الزخرف فيها هي أصل الكلمة، وتنويعاته هي استعمالاتها المختلفة. أصل اللام والجيم والميم مثلاً هو الوحدة الزخرفيّة في ألجمت ولجيم. والاختلاف الناشيء من الاشتقاق والاستعمال هو التنويع وقل كذلك في شمل الدمع وشمل الأحبّة»[٣٨١].

وقد استعمل أبو تمّام نوعاً من الجناس أُطلق عليه «التجنيس المرصّع، وهو ليس بكثير في شعره كثرة الأصناف الماضية، على أنه من أكثر من تعاطوه بين شعراء المُحدَثين»[٣٨٢]، ومثال ذلك قوله:

يومٌ أفاض جوىً أغاض تعزّياً — خاض الهوى بَحْرَيْ حِجاه المُزبدِ
عطفوا الخدورَ على البدورِ ووَكَّلُوا — ظُلَمَ السُّتورِ بحورِ عينٍ نُهَّدِ
وثنوا على وشي الخدود صيانةً — وَشْيَ البُرودِ بِمُسْجَفٍ ومُمَهَّدِ[٣٨٣]

إنَّ ما صحب هذا الجناس من إيقاع موسيقي جاء نتيجة التقسيم، كان له أثرٌ في إحداث المتعة في أثناء تلقِّي هذا الشعر.

وهذه الشواهد تفضي إلى إدراك سمات الجناس عند أبي تمام، إذ قام في أغلبه على «تساوق الحلية اللفظيّة مع المدلول المعنوي للكلمة، وهو – غالباً – محصّلة لثقافة لغويّة كبيرة وحسٍ فني على درجة عالية، إذ إنّه ليس مجرّد تلفيق بين لفظين»[٣٨٤].

---

(٣٨١) الطيب (المرشد إلى فهم أشعار العرب) ص٦٠٩.
(٣٨٢) نفسه ص٦١٠.
(٣٨٣) الديوان ١/٢٦٤. أغاض. حجاه: عقله، الخدور: البيوت فيها نساء. المسجف: الستار المرخى.
(٣٨٤) عيد (المذهب البديعي) ص١٣٣ بتصرُّف.

لقد وصل أبو تمّام في الجناس إلى مرحلةٍ تختلف عمَّن سبقه من الشعراء المولَّدين، ســواءٌ في التنويع بألوانه، أم في الإكثار من نوعٍ دون آخر، أم في تساوق اللفظ مــع المــدلول المعنــوي للفظتين المتجانستين، لقد أصبح الجناس ديدن أبي تمّام الذي لا تكاد تخلو منه قصيدة له.

أمَّا من سبقه من الشعراء فهم متأرجحون بين مُكثرٍ ومُقلٍّ، ولكن المكثر كان مقلّاً مقارنــةً بأبي تمام، فهؤلاء الشعراء – وهم أكثر شعراء هذه الحقبة استعمالاً للجناس – أمثال ابن هَرْمة ومسلم بن الوليد وديك الجن أكثروا من الجناس، و لم يسرفوا فيه إسراف أبي تمّــام، ومهّــدوا الطريق له ليصلَ به إلى الحد الأقصى من الإسراف، لكنّه كان في مراحله كلّها يعبّر عن مذهب الصنعة الذي انتهجه الشعراء في ذلك العصر.

ً2- الطباق عند المولّدين:

ذكر ابن رشيق أنَّ «المطابقة في الكلام: أن يأتلف في معناه ما يضاد في فحواه» والمطابقــة عند جميع الناس: جمعك بين الضدّين في الكلام أو بيت شعر»[٣٨٥].

فقد أكّد ابن رشيق أنَّ المطابقة هي الجمع بين شيئين متناقضين عند جميع أهل اللغة والنقد، إلاّ ما كان من أمر قدامة بن جعفر؛ فقد أطلق عليها اسم التكافؤ وليس المطابقة، فقد عــرّف التكافؤ بقوله: «هو أن يصف الشاعر شيئاً أو يذمّه، أو يتكلّم فيه بمعنى ما، أيّ معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين»[٣٨٦].

وقد ألمح السجلماسي أنَّ هذا ممّا يغلط فيه الناس وبعض أهــل الأدب، يقــول: «طــابَقَ ومطابِقٌ: خالف، ونافر ومنافِرٌ لا شاكل ووافق ولاءم على ما يظنُّه قومٌ من العلماء، ويغلط فيه

([٣٨٥]) ابن رشيق (العمدة) ٥/٢.

([٣٨٦]) قدامة (نقد الشعر) ص١٤٣.

كثيرٌ من الناس وجماعةٌ من أهل الأدب، بل المطابقة في موضـــوع اللغـــة العربيّـــة: المخالفـــة والمنافرة»[٣٨٧].

وقد ذكر الأصمعي المطابقة في الشعر، فقال: « أصلها وضع الرِّجل في موضع اليد في مشي ذوات الأربع»[٣٨٨].

وذكر أبو هلال العسكري أنَّه «قد أجمع الناس أنَّ المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضدّه في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحر والبرد»[٣٨٩].

وقد عرّف عبد الله الطيب الطباق كما يأتي: «هو أن يعدل الشاعر عن التكرار المحض، وعن الجناس، إلى نقيضهما أو ضدِّهما، إمّا بالنفي الظاهر وإمّا بالنفي المضمر. وقد يعمد الـــشاعر إلى لفظٍ فيأتي بنقيضه ظاهراً، ويكون باطنه تكراراً، مثل قول أبي تمّام:

ولقد سَـــلَوتَ لـــو أنَّ داراً لم تَلُـــحْ   وحَلُمتَ لو أنَّ الهوى لم يجهـــلِ[٣٩٠]

فقوله: لم يجهل، معناه قريب من حَلُم»[٣٩١].

وذكر ابن رشيق أنّه قد يختلط التجنيس بالمطابقة «من ذلك أن يقع في الكلام شـــيءٌ ممـــا يستعمل للضدين: كقولهم «جَلَلٌ» بمعنى صغير، و«جلل» بمعنى عظيم، فإنَّ باطنه مطابقة، وإن كان ظاهره تجنيساً. قال العتابي يعاتب المأمون وقد حجب عنه وكان به حفيّاً:

تضربُ النـــاس بالمهنّـــدة البـــيض   علـــى غـــدرهم وتنـــسى الوفـــاء

---

(٣٨٧) السجلماسي (المترع البديع) ص٣٧٠.

(٣٨٨) ابن رشيق (العمدة) ٦/٢.

(٣٨٩) العسكري (الصناعتين) ص٣٣٩.

(٣٩٠) ديوان أبي تمام ١٧/٢. لم تلح: لم تبن. حلمت: عقلت.

(٣٩١) الطيب (المرشد إلى فهم أشعار العرب) ص٦٦٤.

فأتى بالغدر والوفاء جميعاً، وهما ضدّان، فطابق بينهما في الظاهر، وباطن كلامه مجانس، لأنَّ قوله: «وتنسى الوفاء» كقوله: تغدر»(٣٩٢).

إنَّ الأصل في الطباق الجمع بين نقيضين في المعنى، وقد يكون من أثر النزعة العقليّة التي نزعها الشعراء المولدون في العصر العباسي، وفائدة الطباق أنّه يزيد في وضوح المعنى وحضوره وتثبيته في الذهن، إذ إنَّ «مثولَ الحسَن إزاء القبيح أو القبيح إزاء الحسن ممّا يزيد غبطة بالواحد وتخلّياً عن الآخر، لتبيُّن حال الضد بالمثول إزاء ضدّه، فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيباً»(٣٩٣).

وقد يكون لهذا السبب جعله عبد القاهر مع الاستعارة، إذ إنَّ الفنّين يُبحث فيهما من جهة المعاني، يقول: «فلا شبهة أنَّ الحسن والقبح لا يعترض الكلام بهما إلاّ من جهة المعاني خاصة، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب، أو يكون لها في التحسين أو خلاف التحسين تصعيد وتصويب»(٣٩٤).

وبما أنَّه محسّن معنويّ فقد فُضّل على التجنيس، وذلك أنَّ مجيء المعاني بالمطابقة تدلُّ على «قوّة منّة المتكلّم، وحسن تصوّره للمعاني وإيرادها بالعبارة»(٣٩٥).

إنَّ لخاصية الجانب المعنوي في الطباق «أثرٌ كبير في استخدام الشعراء له، إذ إنّه عندما يلجأ الشعراء والمبدعون إلى هذا اللون البديعي فإنَّ قصدهم تقوية المعاني وتمكينها عند المتلقي، فالتقابل بين الضحك والبكاء، أو بين الحياة والموت ليس تقابلاً من قبيل الحلية والزينة، وإنّما هو التضاد الذي يجعل السامع يقابل بين شيء وضدّه إلى حد الاستحالة التي تنقلب، في بعض

---

(٣٩٢) ابن رشيق (العمدة) ٢/١٢-١٣.

(٣٩٣) القرطاجني (منهاج البلغاء) ص٤٥.

(٣٩٤) الجرجاني (أسرار البلاغة) ص١٥.

(٣٩٥) السلجماسي (المنزع البديع) ص٣٧٥.

الأحيان، إلى رؤية عميقة في أسرار هذا الكون، فالحياة التي هي رمز الصيرورة والاستمرار تجتمع في تعبير واحد من الموت الذي هو فناء وعدم»(٣٩٦).

إنَّ الخصائص التي يتميّز بها الطباق هي التي استدعت النقاد لاستحسان هذا الفن، ولاسيّما بما يبثّه في الشعر من «القوّة في المعاني، والتلاؤم بين اللفظ والمعنى، مع خلو الكلام ممّا يطمس المعاني ويشين الألفاظ من تكلّف وتصنّع وتعمّل»(٣٩٧)، وكذلك من سماته أنه يزيد في توضيح المعنى، وبات من المعروف أنَّ الوضوح والإبانة والبعد عن الغموض من أهمّ ما يميّز مقاييس النقاد في حكسمهم على الشعر.

وبناءً على ذلك فإنَّ هذه الخصائص جميعها لم تتوفّر في شعر المولّدين، بل كان هناك فرق شاسع بين القدماء والمولّدين في استخدام الطباق، إذ إنَّ القدماء كانوا يأتون به عن طبع، أمّا المولَّدون فيأتون به عن قصد وتعمّد، وكذلك هو «فرق اتجاه وذوق ومذهب، لا كم وكثرة. وقد كان القدماء يطلبون الطباق من أجل أن يوازنوا بين معنى سابق وآخر لاحق، ويكون السابق كالمثال واللاحق يُحذى عليه حَذو النعل، أو يقع موقعه، كما تقع الأيدي مكان الأرجل، في مشي ذوات الأربع. وإن كان هذا مذهبهم، فلم يكونوا يتعمّدون أبداً ضربة لازب، أن يطابقوا بين كلمة وأخرى مضادّة لها في المعنى، كالليل والنهار، والطريف والتليد. وإنّما كان يُغنيهم ... أن تضادَّ كلمة، عدّة كلمات، أو تركيبٌ تركيباً، أو معنى آخر»(٣٩٨).

أمَّا الطباق عند الشعراء المولّدين، فقد جعلوا منه أداة من الأدوات التي تتميز بها صنعتهم، بما فيها من رويّة وتجويد وتنقيح واستعمال ألوان البديع، وقد أدرك ابن قدامة هذا الأمر وجعل الطباق – الذي سمّاه بالمكافأة – ألصق بطباع أهل الصنعة منها بطباع أهل الطبع، والخاطر السمح في الشعر، يقول عن سبب تأتّيهم للطباق بكثرة «وذلك أنّه بطباع أهل التحصيل

---

(٣٩٦) الحجوي (البديع في التراث النقدي والبلاغي) ص٣٠٧.

(٣٩٧) الحجوي (البديع في التراث النقدي والبلاغي) ص١١١.

(٣٩٨) الطيب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) ص٦٩١.

والرويّة في الشعر، والتطلّب لتجنيسه، أولى منه بطباع القائلين على الهاجس بحسب ما يسنح من الخاطر، مثل الأعراب ومن جرى مجراهم، على أنَّ أولئك بطباعهم قد أتوا بكثيرٍ منه»[٣٩٩].

وقد أتى بمثالٍ لبشّار فيه طباق، وعلّق عليه بأنَّ «له أثراً في تجويد الشعر قوي»[٤٠٠]. وبما أنَّ النقّاد القدماء أقرّوا هذه الحقيقة، فمن الطبيعي أن يُكثر المولَّدون منه كي يحققوا السمة الأساسيّة في صنعتهم وهي التجويد والتنقيح.

وذكر الطيّب أنَّ الشعراء المولّدين كانت غايتهم من الطباق أيضاً «أن يوازنوا بين لفظة ولفظة، وتركيب وتركيب من حيث التضادّ. ومقصودُهم الذي إليه يرمون، ومن أجله يتكلّفون التكاليف، هو الموازنة اللفظيّة ليس إلاّ، وتكون الموازنة المعنويّة تابعة لها، وخادمة بين يديها، وقد أعانهم الإغراب في المجاز على سلوك هذا المسلك»[٤٠١].

وضرب مثالاً – ليؤكّد هذا الكلام – لأبي تمام الذي نعاه بأنّه شيخ الصناعة، قوله في ممدوحه:

عجباً بأنَّك سالمٌ من وحشةٍ　　　في غايةٍ ما زلتَ فيها مُفرَدا[٤٠٢]

وقد جعل الطيب سبب لجوئه إلى المطابقة طلب الزخرفة، بذكر الوحشة والانفراد، والمطابقة بين السلامة من الوحشة، مع الانفراد الجالب للوحشة بطبيعته، وعلى الرغم من تعمّد الشاعر أسلوب الطباق المجمل، فإنّه كان يفكّر في اللفظ أوّلاً وزركشته، ثمَّ في أداء المعنى[٤٠٣].

وأكّد هذه الفكرة – أي من أجل الزخرفة الهندسيّة – بقول أبي تمّام:

---

(٣٩٩) ابن جعفر (نقد الشعر) ص١٤٥-١٤٦.

(٤٠٠) نفسه ص١٤٦.

(٤٠١) الطيب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) ص٦٩٢.

(٤٠٢) ديوان أبي تمّام ٢٨٦/١.

(٤٠٣) الطيب (المرشد إلى فهم أشعار العرب) ص٦٩٣ بتصرُّف.

كم جئتَ في الهيجا بيوم أبيضٍ　　　والحربُ قد جاءت بيوم أسْودا

أَقْدَمْتَ لم تُرِكَ الحميّةُ مصدراً　　　عنها ولم يرَ فيك قِرنُك مَوْرِدا

لّما زَهِدْتَ زَهِدْتَ في جمع الغنى　　　ولقد رغبتَ فكنتَ فيه أزْهَدا

فالمال أنّي مِلْتَ ليسَ بسالمٍ　　　من بطشِ جودك مُصلحاً أو مفسدا(٤٠٤)

يقول الطيّب معلّقاً على هذه الأبيات: «ولا يخفى كلّ ما في هذا من التصيُّد العقلي للصور التي يمكن استخدامها في خلق مقابلات لفظيّة. ونحو هذا كثيرٌ في شعر حبيب والبحتري والذين جاؤوا بعدهم، واتبعوا أسلوبهم. وهو يقوّي استحواذ الذوق الزخرفي (الأربسكي) على نفوس المُحدَثين، وشدّة عبثه بأساليبهم»(٤٠٥).

إنَّ هذا الكلام لا نستطيع أن نعمّمه على جميع الشعراء المولّدين منذ بشّار حتّى أبي تمّام، فبديع بشار ومن هو على قربّه يختلف عن البديع الذي وصل إليه أبو تمّام – كما ظهر في الجناس – ، فالأمر فيما يخصُّ الطباق يختلف كل شاعر عن الآخر في طريقة استعماله له من حيث القلّة والكثرة، ومن حيث الوضوح والغموض، وما إلى هنالك من فوارق كما سيتبيَّن ذلك.

فابن هرمة ذلك الشاعر الذي أكثر من استعمال الجناس وأبدع فيه كان منهجه في أثناء استعماله الطباق إيجاد الانسجام بين اللفظ والمعنى، ليس الاهتمام باللفظ فحسب يقول:

وإنّك إذا أطمعتني منك بالرضا　　　وأيأستني من بعد ذلك بالغضبْ

كمُمْكنةٍ من درِّها كفَّ حالبٍ　　　ودافقةٍ من بعد ذلكَ ما حلبْ(٤٠٦)

فلا يخفى ما في البيت الأوَّل من التوازن في موضع الكلام بين الكلمات المتطابقة، كما يُلاحظ ورود الطباق بين (أطمعتني) و(أيأستني)، وبين (الرضا) و(الغضب)، وفيه انسجام بين

---

(٤٠٤) ديوان أبي تمّام ١/٢٨٦-٢٨٧. قرنك: عدوك. مورداً: مطمعاً.

(٤٠٥) الطيب (المرشد إلى فهم أشعار العرب) ص٦٩٣.

(٤٠٦) ديوان ابن هرمة ص٦٤.

اللفظ والمعنى، وكذلك انسجام من ناحية الوزن العروضي والصرفي، وهذا يدلُّ على البراعة في استخدام ألوان البديع، وفي موضعٍ آخر يقول:

أرى طيب الحلال عليَّ خُبثاً   وطيبُ النَّفس في خُبث الحرام[٤٠٧]

فهو لم يكتفِ بطباق واحد، بل أورد اثنين بين (طيب وخبث) وبين (الحلال والحرام).

وهكذا يتميّز طباق ابن هرمة بالتلاؤم والانسجام حيثما ورد، بل إنَّه في بعض المواضع عندما يرد الطباق يثير الانتباه ويدخل معه صوراً أخرى، يقول:

يكاد إذا ما أبصر الضيفَ مقبلاً   يكلّمُهُ من حُبّه وهو أعجمُ[٤٠٨]

فقد استعار للكلب صفةً من صفات الإنسان وهي الكلام، وفي الوقت ذاته يقرُّ بالحقيقة المعهودة عنه، فقال: (وهو أعجم) للتعبير عن الحالة التي يكون عليها الكلب إذا أتى الممدوحَ ضيفٌ.

فالطباق عنده حقّق الأهداف المرجوّة منه سواءٌ في إثارة الاهتمام أم الملاءمة بين اللفظ والمعنى وحضور المعنى في الذهن.

ومن شعراء هذا العصر الذين أكثروا من استعمال الطباق، بل قد لا يخلو بيت من القصيدة منه: حمّاد عجرد (١٦١هـ) يقول في بشّار:

وقال: لو لم أكن أعمى لكنت كما   قد كان بُردٌ أبي في الضيقِ والعُسُرِ
أكدُّ نفسي بالتطبيق مجتهداً   إمّا أجيراً وإمّا غيرَ مؤتجَرِ
أو كنتُ إن أنا لم أقنعْ بفعل أبي   قصَّابَ شاءٍ شقيّ الجَدِّ أو بَقَرِ
كإخوتي دائباً أشقى شقاءَهُم   في الحر والبرد والإدلاج والبُكَرِ[٤٠٩]

---

(٤٠٧) ديوانه ص٢٠٦.
(٤٠٨) ديوانه ص١٩٨.
(٤٠٩) الجاحظ (الحيوان) ٢٤١/١.

يُلاحظ في هذه الأبيات كثرة الطباق، وكان من شدة شغف حمّاد بهذا اللون البديعي أن عرض طباقين في البيت الأخير، ويقول أيضاً:

قد كنتَ من قبل وأنت الذي — يعنيك إمسائي وإصباحي

لم تر عيني منك إلاّ الذي — أفسدني من بعد إصلاحي(٤١٠)

يُلاحظ في البيت الأوّل المطابقة بين (إمسائي وإصباحي)، وفي البيت الثاني بين (أفسدني وإصلاحي)، ولا يخفى ما فيهما من الانسجام في الوزن العروضي والصرفي، فضلاً عن المقابلة بين المعاني.

إنَّ لجوء حمّاد عجرد إلى استخدام الطباق لا يتطلّب منه استعمال ألوان البديع كافّة، بل لوحظ في أثناء الحديث عن ظاهرة الجناس غياب هذه الظاهرة في شعره إلى حدٍّ ما، مع أنَّ «عنصر التجديد الذي أدخله المولّدون في باب الجناس، يبدو أوضح وأظهر في ذلك الذي أدخلوه في الطباق»(٤١١).

وكذلك الحال فيما يتصل بأبي دلامة (١٦١هـ)؛ فقد أكثر منه مع قلّة استعماله الجناس، بل بلغ من ولعه به أن استخدم ثلاثة طباقات في بيتٍ واحد، يقول معزّياً بالمنصور ومهنّئاً بالمهدي:

عيناي واحدةٌ تُرى مسرورةً — بإمامها جذلى وأخرى تذرفُ

تبكي وتضحك مرة ويسُوءُها — ما أنكرت ويسرّها ما تعرفُ

فيسوءها موت الخليفة أوّلاً — ويسرّها أن قام هذا الأرأف(٤١٢)

---

(٤١٠) ابن المعتز (طبقات الشعراء) ص٧٠.

(٤١١) الطيّب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) ص٦٩٥.

(٤١٢) ابن طباطبا (عيار الشعر) ص٨١.

لقد كان البيت الثاني كلّه طباقات، إذ إنّه طابق بين (تبكي وتضحك)، و(يسوءها ويسرّها)، و(أنكرت وتعرف). وقد يكون لطبيعة الموضوع الذي يتحدّث عنه أثرٌ في هذا الطباق، إذ إنّه يتحدّث في الأصل عن نقيضين، فجاءت الألفاظ متضادّة. ويقول في موضعٍ آخر:

إنّي لأحسَبُ أن سأمسي ميّتاً	**أو سوف أُصبح ثمّ لا أُمسي**
من حُبِّ جارية الجُنيد وبُغضه	**وكلاهما قاضٍ على نفسي**
فكلاهما يُشفى به سَقَمي	**فإذا تكلَّم عاد لي نكسي[٤١٣]**

فلم يخلُ بيتٌ من هذه الأبيات من الطباق، ففي البيت الأوّل يُلاحظ الطباق بين (أمسي وأصبح) وفي البيت الثاني بين (حُب وبُغض)، وفي البيت الثالث بين (يُشفى وسقمي)، مع الاختلاف بين الكلمات في الوزن العروضي والصرفي إلاّ أنَّ طبيعة المقارنة بين أمرين – كذلك – دعته إلى استعمال هذه الكلمات المتضادة.

أمّا بشار بن برد فلم يكن يؤثر استعمال الطباق في أشعاره، كما كان لا يستعمل الجناس، لهذا لم تشتهر له أقوال وشواهد في هذا الشأن، إذ إنَّ ابن المعتز في كتابه البديع لم يذكر له سوى أبيات قليلة، وهي:

حتّامَ قلبي مشغولٌ بذكركُمُ	**يهذي وقلبك مربوط بنسياني**
لهفي عليك ولهفي من تذكّرها	**يدنو تذكّرها منّي وتنآني**
إنّي لمنتظرٌ أقصى الزمان بها	**إن كان أدناه لا يصفو لحرّان[٤١٤]**

فالطباق ساذج وسطحي ونستطيع أن نقول عنه: جاء به هنا لمجرّد الزركشة اللفظيّة ،لاسيَّما في البيتين الثاني والثالث. فقد ورد الطباق في البيت الأوّل بين (الذكر والنسيان)، وفي البيت الثاني بين (يدنو وتنآني)، وفي البيت الثالث بين (أقصى وأدنى). فهذه الطباقات لا نلاحظ فيها

---

(٤١٣) الأصفهاني (الأغاني) ١٠/٣٧٣٤.

(٤١٤) ديوان بشّار ص٣٦٨،ابن المعتز(البديع) ص٤٣.

أي تلاؤم بين اللفظ والمعنى، أو انسجام في الوزن العروضي والصرفي، وقد حشر الطباق في البيت الثالث حشراً دون أن يؤدّي أيَّ فائدة في المعنى.

وربّما يجوز لنا القول بأنَّ بشّاراً – مع أنَّ ابن المعتز جعله من الشعراء المولّدين الذين أكثروا من استعمال البديع – لم يستعمل لوني الجناس والطباق كما كان يُتوقَّع منه، وإن استعملهما فهما لا يخلوان من بساطة وسذاجة إذا ما قورن بغيره من شعراء عصره، كسلم الخاسر (١٨٦هـ) – مثلاً – الذي استعمل الطباق بشكل واضح مع إغفال النقّاد دراسة مثل هذه الظواهر في شعره، يقول في قصيدة مدح بها موسى الهادي:

موسى المطر غيث بكر ثمَّ انهمر ألوى المرر
كم اعتسر ثمَّ ايتسر وكم قدر ثمّ غفر
عدل السير باقي الأثر خير وشر نفع وضر[٤١٥]

وتبدو ملامح التجديد التي انتهجها المولّدون في هذه الأبيات، إذ إنّه نظمها على وزن الرجز، يقول ابن رشيق: «وكان أقصر ما صنعه القدماء من الرجز ما كان على جزءين... ويقال: إنَّ أوَّل من ابتدع ذلك سلم الخاسر»[٤١٦] وذكر له هذه الأبيات، وكذلك يُلاحظ في هذه الأبيات استعمال الطباق بشكل واضح ولاسيّما في البيتين الثاني والثالث.

وكذلك يقول في موضعٍ آخر:

قد عزّني الداء فما لي دواء ممّا ألاقي من حسان النساءِ[٤١٧]

ومن أعلام شعراء هذا العصر الذين استخدموا الطباق بكثرة «أبو العتاهية (٢١١هـ): فقد عُرِف عنه اهتمامُه بالألفاظ، ونزوله بها إلى مستوى الشعبيّة بعد أن كان الشعراء يستعملون

---

(٤١٥) ابن رشيق (العمدة) ١/١٨٥.

(٤١٦) ابن رشيق (العمدة) ١/١٨٤-١٨٥.

(٤١٧) الأصفهاني (الأغاني) ٢٢/٧٥٦٨.

الألفاظ الجزلة في أشعارهم، ومن ظواهر خروجه على معيار اللفظ – وسيتم التفصيل فيه فيما بعد – الإكثار من ظاهرة الطباق، إذ أكثر ابن المعتز من إيراد أمثلة على هذه الظاهرة من شعره، يقول على سبيل المثال:

عاذلي في المدام غيرُ نصيحِ | لا تلُمني على شقيقة روحي
لا تلُمني على التي فتنتني | وأرتني القبيحَ غيرَ قبيحِ
إنَّ بذلي لها لبذلُ جوادٍ | واقتنائي لها اقتناءُ شحيحِ(٤١٨)

فقد استعمل طباق السلب في البيت الثاني بين (القبيح وغير قبيح)، وفي البيت الثالث استعمل طباقين بين (بذلي واقتنائي)، وبين (جواد وشحيح).

وكثر استعماله طباق السلب، يقول:

يا حسرتا من يوم يجـ | ـمع شرَّتي كفنٌ ولَحْدُ
ضيّعتُ ما لا بُدَّ لي | منهُ بمالي مِنْه بُدُّ(٤١٩)

لقد احتفل أبو العتاهية بالتقابل بين الألفاظ، وقد سبق القول بأنَّ لطبيعة الموضوع الذي يتحدّث عنه الشاعر أثر كبير في استخدام الطباق،ولاسيّما أنَّ أبا العتاهية رائد موضوع الزهد، وهذا الغرض يتطلّب الحديث عن الدنيا والآخرة والجنة والنار وكثير من الثنائيات الأخرى، فيستعمل الشاعر الألفاظ المناسبة لهذه الموضوعات، فلا يجد سبيلاً أمامه إلا الطباق الذي استحال عنده وسيلة للتعبير عن المعاني المتضادّة.

وإذا ما مضينا إلى شعر مسلم وجدنا أنّه احتفل احتفالاً شديداً بالبديع عامة، وبالطباق خاصة، وليس ذلك فحسب بل إنَّ البديع دخل على يديه في طور الصناعة الفنية، يقول ضيف

(٤١٨) ابن المعتز (البديع) ص٤٤.
(٤١٩) ابن المعتز (البديع) ص٤٢.

عنه: «يعتمد اعتماداً شديداً على الإطار التقليدي، وما يرتبط به من جزالة الأسلوب ومتانتـــه ورصانته ونصاعته وقوّته... وهو أوّل من دفع الشعراء في هذا الاتجاه، فقد كان الشعر العـــربي عند أبي نواس وأبي العتاهية على وشك أن يزايل هذا الأسلوب إلى الأسلوب الشعبي اليـــومي، فأمسك به مسلم دون هذه الغاية، وردّه في قوّة إلى جزالته القديمة، وجعلها مقوِّماً أساسيّاً مـــن مقوّماته... واختلف اختلافاً بيناً عن أبي نواس وأبي العتاهية، فشعرهما فيه القوي والضعيف... وكثيراً ما يقولان الشعر بديهة وارتجالاً في غير تروٍّ، أمّا مسلم فصاحب رويّـــة، لا يرتجـــل ولا يقول الشعر عفواً، فالشعر عنده صناعة مجهدة، لابدَّ فيها من التريّث والتمهّل، ولابدَّ فيها مـــن الصقل والتجويد»[٤٢٠].

وهذه الصناعة تتطلّب الإتقان في استعمال ألوان البديع ولاسيّما الطباق الـــذي اســـتعمله مسلم، يقول متغزّلاً:

هاج البكاء على العين الطّموح هوىً　　　مفرَّقٌ بين توديـــعٍ ومُحْتَمَـــلِ[٤٢١]
كيف السلوُّ لقلـــبٍ راحَ مُختـــبلاً　　　يهذي بصاحب قلبٍ غيرِ مختبلِ[٤٢٢]

ففي البيت الأوّل «طباق دقيق بين الهوى المقسَّم بين التوديع والاحتمال أو الارتحال، فـــإنَّ التوديع يتضمَّن الإقامة القليلة، وهي عكس الارتحال»[٤٢٣]، وفي البيت الثاني طباق سلب بـــين مختبل وغير مختبل. وقد أكثر من الطباق في غرض المديح، يقول في مدحه يزيـــد بـــن مزيـــد الشيباني:

يغشى الوغى وشهاب الموت في يده　　　يرمي الفوارسَ والأبطـــالَ بالـــشُّعلِ
يفترُّ عند افترار الحـــرب مبتـــسماً　　　إذا تغيَّـــر وجـــه الفـــارس البطـــلِ

---

(٤٢٠) ضيف (الفن ومذاهبه) ص١٨٢-١٨٣.
(٤٢١) محتمل: مرتحل، من احتمل القوم أي ارتحلوا.
(٤٢٢) ديوان مسلم ص٢.
(٤٢٣) ضيف (الفن ومذاهبه) ص١٨٤.

ينال بالرفق ما يعيا الرجال به		كالموت مستعجلاً يأتي على مهلِ[٤٢٤]

لقد طابق في البيت الثاني بين ابتسام يزيد وتغيُّر وجه الفارس، فضلاً عن الجناس بين (يفتر وافترار)، أمّا في البيت الثالث فقد أتى بالصورة التشبيهيّة والطباق، إذ إنّه طابق بين (مستعجلاً ومهل) وبين النيل بالرفق والنيل مع الإعياء.

ويلاحظ في الطباق الأخير الدقّة في تناوله وحاجة المتلقّي إلى التأمُّل والتفكُّر حتّى يستنبط هذا اللون البديعي، وفيه دلالة واضحة على أنَّ هدف الشاعر من استعماله ليس الزركشة والزخرفة اللفظيّة فحسب، بل الدلالة القويّة على معنى ووصفٍ في قرارة نفسه، أي الزخرفة في الفكر والمعنى – إذا جاز لنا التعبير.

لقد كان بديعه يُحتذى من قبل أعلام شعراء هذا العصر، فقد ذكر له ابن قتيبة بيتاً قال فيه:

إذا ما نكحنا الحربَ بالبيض والقنا		جعلنا المنايا عند ذاك طلاقَها[٤٢٥]

فقد طابق بين (النكاح والطلاق) فضلاً عن الصورة الاستعاريّة. وقد يجتمع في البيت الواحد عنده أكثر من طباق كقوله:

والدهرُ آخذُ ما أعطى، مكدر ما		أصفى، ومفسدُ ما أهوى له بيدُ[٤٢٦]

فقد طابق بين (آخذ وأعطى)، وبين (مكدر وأصفى) فضلاً عن التقسيم، وقد يستعمل في أبياته أكثر من نوع من أنواع الصنعة كالبديع والأوزان الخفيفة المجزوءة، يقول واصفاً الكأس المذهّبة وساقيها:

ذهبٌ في ذهبٍ را		ح بها غصنُ لُجينِ
فأتت قرَّةَ عيني		من يَدَي قرةِ عينِ

---

(٤٢٤) ديوان مسلم ص٩. يفترُّ: يبتسم.

(٤٢٥) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ٢/٨٢٣.

(٤٢٦) ديوان مسلم ص٢٩٧.

قمـــــرٌ يحمـــــل شمـــــساً مرحبــــــــاً بــــــــالقمرينِ
وبقينــــــا مــــــا بقينــــــا أبــــــــداً ملتقـــــــيين
في غبـــــوقٍ وصـــــبوحٍ لم نبـــــع نقـــــداً بـــــدين[٤٢٧]

فالجناس واضح، وكذلك الطباق في أوزان خفيفة مجزوءة، وهذا الأخير ظاهرة من ظـــواهر الصنعة والتجديد عند المولّدين، سنتحدث عنه في الفصل القادم إن شاء الله تعالى.

وقد أباح العتّابي (٢٢٠هـــ) لسجيّته أن «توغل بعض الشيء في اصطياد المحسّنات البديعيّة وتقديمها لامعة بهيجة متألقة، تشبيهات واستعارات وصور ولوحات، وجناس وطباق وتـــصريع وترصيع... ويصر على أن يقدّم نماذج وفيرة من صور البيان والبديع في القـــصيدة الواحـــدة، بحيث يضطر أساتذة النقد إلى الاعتراف بأنه واحد من ألمع روّاد الصنعة البديعيّة المبكّـــرة»[٤٢٨] ولعلّ خير نموذج في هذا السبيل قصيدة له في وصف السماء والمطر، يقول فيها:

أرِقــــتُ للـــبرق يخفـــى ثم يـــأتلقُ يُخفيه طـــوراً ويبديــه لنـــا الأفـــق
كأنّـــــه غـــــرةٌ شـــــهباءُ، لائحـــــةٌ في وجه دهماءَ ما في جلـــدها بلـــقُ
أو ثغـــر زنجيـــةٍ تفتـــرُّ ضـــاحكةً تبـــدو مـــشافرها طـــوراً وتنطبـــقُ
والغيمُ كالثوب في الآفـــاق منتـــشرٌ من فوقه طبـــقٌ مـــن تحتـــه طبـــق
تظنُّه مـــصمتاً لا فتـــقَ فيـــه فـــإن سالت عواليه قلتَ: الثوبُ منفتقُ[٤٢٩]

فلا يخفى ما في هذه القصيدة من طباقات – فضلاً عن الجناس – والصور البيانية الأخـــرى والتي أضفت على القصيدة ألواناً زاهية، حتّى عدَّها أبو هلال العسكري «من أجود مـــا قالـــه مُحدَث في وصف السحاب والمطر والرعد والبرق»[٤٣٠].

---

(٤٢٧) الديوان ص٣٤٤.
(٤٢٨) الشكعة (الشعر والشعراء في العصر العباسي) ص٥١٧.
(٤٢٩) العسكري، أبو هلال (ديوان المعاني). عالم الكتب، د.ت، ٩/٢.
(٤٣٠) المصدر نفسه ٩/٢.

فالعتّابي يعتمد على الطباق اعتماداً كبيراً في شعره، يقول:

واعتضتُ باليأس عنه صبراً واعتدل الحزنُ والسرورُ(٤٣١)

وأكثر ما يُلاحظ في بديعه أنّه ينمُّ على فكرة إلى جانب هذا اللون، فهو حريصٌ على حضور المعنى في أشعاره التي يكثر فيها من ألوان الصنعة البديعيّة.

ومن الشعراء الذين احتفلوا بالطباق في هذا العصر ديك الجن، يقول:

وتضحك سنُّ المرءِ والقلب موجع ويرضى الفتى عن دهره وهو عاتبُ
أأسعى لأحظى فيك بالأجر إنّه لسعيٌ إذن منّي لدى الله خائبُ(٤٣٢)

فقد طابق في البيت الأوّل بين «يرضى وعاتب» وفي البيت الثاني طابق بين «أحظى وخائب»، وقد يجتمع في البيت الواحد ثلاثة طباقات، وهذا يدلُّ على تفنّنه في استعمال هذا اللون، يقول:

احْلُ وامرُرْ وضُرَّ وانفعْ ولن و اخْـ ـشُنْ ورِشْ وابْرِ وانتدب للمعالي(٤٣٣)

إنَّ الصنعة اللفظيّة عنده والدقّة في استعمال الطباق تتلازم مع المعنى، والطباق – إجمالاً – عند الشعراء سابقي الذكر يتميّز بالاعتدال وعدم المبالغة والإسراف، إذ إنَّ هؤلاء الشعراء تناولوا «عنصراً أصيلاً في اللُّغة، وأدركوا فيه ناحية جمالية. وعمدوا – على اختلاف بينهم – إلى تنمية هذه الناحية»(٤٣٤) .ثمَّ جاء أبو تمّام فوصل به إلى مرحلةٍ جعلهُ بها غايةً لا وسيلة، يستعين بها – كما في الجناس – على نقل تجاربه بكل جزئياتها، فكان شغله الشاغل، وبما أنَّه «صاحب مذهب في البديع والمعاني، فلا نستغرب أن يجعل هذا الفن من مقومات مذهبه،

---

(٤٣١) ابن منقذ (البديع في نقد الشعر) ص٣٠٩.
(٤٣٢) ديوان ديك الجن ص١٣-١٥.
(٤٣٣) ديوانه ص٨٢. رش: فعل أمر من راش أي أعطى. برى: منع.
(٤٣٤) الفيل (القيم الفنية المستحدثة) ص٢٨٣.

ويكثر من استعماله حتّى ليجعل بعض ألوانه تسير في فلك الفلسفة. وإذا كان للنقّاد موقف من هذا الفن مع بقية فنون البديع الأخرى، وهو أنَّ الإفراط يوقع الشعراء في غموض المعاني وقبح الألفاظ فمن الطبيعي أن ينكر النقاد إفراط أبي تمّام في هذا الفن ويحصوا عيوبه فيه»[٤٣٥].

لكنَّ لجوء النقّاد إلى هذا الأمر لا يدلُّ على أنَّ كلَّ ما جاء به أبو تمام مُعيب ورديء، بل إنّه استعمل كثيراً منه وكان جيّداً، وقد شهد له النقّاد بذلك ولاسيّما الآمدي الذي ذكر له في موازنته أبياتاً اعترف فيها بأنَّه قد اتبع فيها مذهب العرب الصحيح، فجاءت ألفاظها عذبة مع صحّة المعنى في التضاد، ومن ذلك قوله:

نَثَرَتْ فريدَ مدامعٍ لم يُنظمِ … والدَّمعُ يحمل بعض ثِقْلِ المُغرَمِ[٤٣٦]

وقوله:

قد يُنعِمُ اللهُ بالبلوى وإن عَظُمَتْ … ويبتلي الله بعض القومِ بالنِعَمِ[٤٣٧]

وقد يكون السبب في استحسان النقاد والبلاغيين هذين البيتين هو وضوح الطباق وسهولته، مع سلامة ألفاظه وبعده عن الغموض. ومن هذا القبيل قوله:

وضلَّ بك المرتادُ من حيث يهتدي … وضرّت بك الأيَّام من حيث تنفعُ
وقد كان يُدعى لابسُ الصبر حازماً … فقد صار يُدعى حازماً حين يجزعُ[٤٣٨]

وقوله في الشيب:

غرَّةٌ بُهمةٌ ألا إنَّما كنـ … ـتُ أغرَّاً أيامَ كنتُ بهيما
دقَّةٌ في الحياة تُدعى جلالاً … مثل ما سُمِّيَ اللديغُ سَليما[٤٣٩]

---

(٤٣٥) الحجوي (البديع في التراث النقدي والبلاغي) ص١١٢.

(٤٣٦) ديوان أبي تمّام ١٢٩/٢. فريد: الدر.

(٤٣٧) الديوان ١٤٨/٢.

(٤٣٨) الديوان ٣٠٨/٢-٣٠٩، البديع ص٤٢.

فالطباق في الأبيات السابقة واضح غير معقّد، وموافقٌ لمقاييس النقّاد القدماء، وكذلك نجد صفات هذا النوع من الطباق في قوله في قصيدة عمورية:

ضوءٌ من النار والظلماءُ عاكفةٌ وظلمةٌ من دُخان في ضحىً شَحب

فالشمسُ طالعةٌ من ذا وقد أَفَلتْ والشمسُ واجبةٌ من ذا ولم تَجبِ

تَصَرَّحَ الدهرُ تصريحَ الغمامِ لها عن يومِ هيجاءَ منها طاهرٍ جُنُبِ

لم تَطْلُع الشمسُ فيه يوم ذاك على بانٍ بأهلٍ ولم تغرُب على عَزَبِ[٤٤٠]

الطباقات هنا واضحة، فهي لا تحوج إلى إعمال الذهن لإدراك معانيها، وقد يجمع أبو تمّام بين الطباق والجناس في بيت واحد:

من مات من حَدَثِ الزمان فإنَّهُ يحيا لدى يحيى بنِ عبد الله[٤٤١]

إنَّ هذه الطباقات والألوان البديعيّة أبدعتها شاعريّة أبي تمّام، وكانت في مواقع المدح والإعجاب من قبل النقاد، إلاّ أنَّ النقاد القدماء بحثوا واستشهدوا بكثيرٍ من شواهد الطباق المعيبة في شعره، فلاحظوا فيها أثر التكلُّف والتعنُّت وقبح المعنى وركاكة الألفاظ، وبناءً على ذلك فإنّه يكون قد خالف مذهب العرب الصحيح الذي يعتمد على صحة المعنى ووضوحه وسلامة الألفاظ، وقد وصف القاضي الجرجاني تأرجحه بين الجيّد المقبول والرديء الممجوج بقوله: «فيترقّى في هذه الدَّرج العالية، ويتصرّف هذا التصرّف المعجز، ثمّ ينحطّ إلى الحضيض ويلصق بالتراب»[٤٤٢].

ومن أمثلة هذا الرديء قوله:

---

(٤٣٩) الديوان ١١٧/٢، البديع ص٤٢. غرّة: بياض، بُهمة: شديدة السواد، دقّة: الشيب.

(٤٤٠) ديوان أبي تمام ٩٩/١. واجبة: غائبة. لم تجبِ: لم تغب. تصرّح: انكشف وانجلى.

(٤٤١) الديوان ١٨٦/٢.

(٤٤٢) الجرجاني (الوساطة) ص٦٧.

فيا ثلــج الفــؤاد وكــان رِضْــفاً ويــا شِــبَعي برؤيتــه وريّــي[٤٤٣]

وقوله:

لعمري لقد حَــرَّرت يــوم لقيتَــه لو أنَّ القضاء وحــده لم يُبَــرَّدِ[٤٤٤]

«إنَّ هذه الشواهد التي ذُمَّت عند البلاغيّين القدامى، لا تصل إلى حدّ الغثاثة والحضيض حتّى تجعل الشاعر يلتصق بالتراب، فإن لم يوفّق في اختيار الألفاظ السهلة العذبة، فإنّه استطاع أن يعبّر عن المعاني بهذا اللّون من البديع، وأن يوفّر لشعره قيماً موسيقيّة، وهي سمة بارزة في [شواهده] التي احتفل بها القدماء والمحدثون»[٤٤٥]، والذي يساند هذا الكلام مطلع القصيدة التي مدح بها المعتصم، ووصف معركة عمورية وطابق فيها بين الجد واللعب، يقول:

السيفُ أصدقُ أنباءً مــن الكتــب في حدّه الحد بين الجدِ واللعــبِ[٤٤٦]

«فقد أصبح للعب دلالة بمطابقته مع الجدّ، وما كان الشاعر يجرؤ على ذكر اللعب وما في معناه من هزل ولهو في موضع جدّ وتهيُّب، وذلك أنَّ معركة عمورية لها أهمية في تاريخ الإسلام، فقد تردّد المسلمون من الدخول في المعركة، وتهيّبوا من تحقيق النصر، ولكن عندما حققت سيوفهم النصر، وبطلت أقوال المنجمين حُقَّ للشاعر أن يجمع بين شيئين على طرفي نقيض (الجد واللعب)، لأنَّ السيف كان فاصلاً بين هذين الطرفين»[٤٤٧].

نوافر الأضداد:

---

(٤٤٣) الديوان ١٩١/٢، البديع ص٤٧. ثلج الفؤاد: يريد اطمئنانه، والرضف: الحجارة المحمّاة بالنار أو الشمس.

(٤٤٤) الديوان ٢٥٠/١. حررت: قومت.

(٤٤٥) الحجوي (البديع في التراث النقدي والبلاغي) ص١١٤.

(٤٤٦) ديوان أبي تمّام ٩٦/١. الكتب: أي كتب السحر والتنجيم. الحد: الفاصل.

(٤٤٧) الحجوي (البديع في التراث النقدي والبلاغي) ص١١٤.

لقد استعمل أبو تمّام الطباق استعمالاً فلسفياً أحاله لوناً مخالفاً للطباق المألوف، وقد يكـــون هو السبب في غرابة المعاني وغموضها التي نجمت عن الطباق، فأتعبـــت العقـــل في إدراكهـــا وكدّت الذهن في فهمها.

إنَّ أبا تمّام لم يستعمل الطباق ذلك الاستعمال الساذج البسيط كغيره من الـــشعراء الـــذين سبقوه – ولعقله وثقافته وعصره أثرٌ في ذلك – ،إنّما استعمله استعمالاً معقّداً ملوّنـــاً بـــألوانٍ فلسفيّة، «فإذا هو من طرازٍ آخر غير معروف، طراز فلسفي إن صح هذا التعبير، ففيه تنـــاقض وفيه تضاد وفيه هذه الصور الغريبة. وكان أبو تمّام يستخدمه قاصداً إليه عامداً، وكان يـــسمّيه «نوافر الأضداد»[٤٤٨]. يقول في مديح ابن أبي دُؤاد:

قد بثثتُمْ غرسَ المـــودَّةِ والـــشَّحْـــ	**ـــناءِ في قلب كـــل قـــارٍ وبـــادي**
أبغـــضوا عِـــزّكم وودُّوا نـــداكم	**فَقَـــرَوْكُم مـــن بِغـــضةٍ ووداد**
لا عـــدمتم غريـــبَ مجـــدٍ رَبَقْـــتُم	**في عُراهُ «نـــوافرَ الأضـــداد»[٤٤٩]**

«والمقصود بـــ «نوافر الأضداد» ما جاء في البيت الثاني من اجتماع صفتين متناقضتين هي حب الناس لهم لما يتصفون به من الجود، وما يحسدونهم عليه من الشرف الذي نالوه»[٤٥٠].

وقد كثرت نوافر الأضداد عند أبي تمّام، «فلا تكاد تخلو منها صفحة من ديوانه، ويظهر أنه لم يكن يأتي بها عن فلسفة فقط، بل كان يأتي بها أيضاً عن مزاج»[٤٥١]. فقد كان عقله مفعماً بنوافر الأضداد، وكان فكره قائماً على التناقض، «وراح يستخدمها في أبياته اســـتخداماً فنيـــاً واسعاً، فإذا هي تتحول إلى لونٍ زاهٍ من ألوان الفن الزاهية»[٤٥٢].

---

(٤٤٨) ضيف (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) ص٢٥٠.

(٤٤٩) ديوان أبي تمام ٢١٢/١. قارٍ: نازل القرى، قروكم: أطعموكم، ربقتم: شددتم.

(٤٥٠) الفيل (القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي) ص٢٨٣.

(٤٥١) ضيف (الفن ومذاهبه) ص٢٥١.

(٤٥٢) نفسه ص٢٥٢.

إنَّ أبا تمّام عند لجوئه إلى هذا النوع من التضاد غيَّر من طبيعة الأشياء وحقيقتها، فجعلــها غريبة في أذن السامعين، يقول على سبيل المثال:

بيضاءُ تسري في الظــلام فيكتــسي نوراً وتسربُ في الضياء فيُظلِمُ[٤٥٣]

فطبيعة الظلام والضياء تغيّرت عند أبي تمّام، فقد اكتسى الظلام بالنور وأصبح الضياء مظلماً، وفي موضعٍ آخر يصف الصبح بأنّه مغرب، يقول في وصف أخلاق الحسن بن وهب:

مَتَعتْ كما متَعَ الضحى في حــادثٍ داجٍ كأنَّ الصبحَ فيــه مَغــرِبُ[٤٥٤]

وقد جعل الليالي كأنَّها أسحار، يقول:

أيّامُنــــا مــــصقولةٌ أطرافُهـــــا بكَ والليـــالي كلُّهـــا أســحارُ[٤٥٥]

وجعل أبو تمّام في موضعٍ آخر أنوار الشمس تختلط بأزهار الرّبى كأنّها أضواء القمر، يقول:

يـــا صـــاحبيَّ تقـــصَّيا نظريكمـــا تريا وجوهَ الأرضِ كيـــف تـــصوَّرُ
تريا نهـــاراً مشمـــساً قـــد شـــابَهُ زَهْرُ الرُّبى، فكأنَّما هـــو مقمـــرُ[٤٥٦]

وقد غلبت فكرة التناقض عند أبي تمّام حتّى إنَّه جعل الصحو يمطر ويذوب الصحو من المطر يقول:

مطرٌ يذوب الــصَّحوُ منــه وبعــدَهُ صحوٌ يكاد من الغــضارةِ يُمطِــرُ[٢]

---

(٤٥٣) الديوان ٢/١١٢. تسرب: تجري. أي إنها تجعل الضياء مظلماً لشدة نورها.

(٤٥٤) ديوان أبي تمّام ١/١٢٣. متع الضحى: بلغ آخر غايته. داج: مظلم.

(٤٥٥) ديوانه ١/٣٢٨.

(٤٥٦) ديوانه ١/٣٣٤.

يُلاحظ في هذه الأبيات «امتزاج أصباغ الطباق بهذه الأصباغ الفلسفيَّة الغريبة من نوافر الأضداد، فإذا بها تخرجنا من أوقاتنا التي تقيّدنا، وتطلقنا من عقال أمكنتنا، وتجعلنا نتحرّر في داخلنا من كلّ ما يتعلّق بنا»[٤٥٧]، وقد نقل أبو تمّام القارىء – بطريق هذه التناقضات – إلى عالمٍ من الخيال والوهم والبُعد عن حقيقة الصور وطبيعتها، بفضل ما أورثته الحضارة والفلسفة الجديدة من أفكار وتناقضات، فقد استعمل هذه الفلسفة استعمالاً فنيّاً جديداً. وكان الطباق وسيلةً من وسائل نقل آثار هذه الفلسفة وطبيعة التفكير الذي ساد في عصره.

لقد أكثر شعراء العصر العبّاسي الأوّل من الطباق، وكان استعمالهم إياه أكثر من الجناس مع أنَّ عنصر التجديد الذي أدخلوه في باب الجناس أوضح من الذي أدخلوه في باب الطباق على حدّ تعبير الطيّب، وقد كثُر الشعراء الذين استعملوا الطباق – كما سبق ذكرهم – فحماد عجرد وأبو العتاهية لم يستعملا الجناس بوصفه ظاهرة بديعيّة، وإنّما أكثرا من الطباق، وقد يكون لطبيعة الموضوع الذي يتحدثان عنه أثر في استعمال لون دون آخر، فالطباق يُستعمل للمقابلة بين كلمتين متناقضتين، وأبو العتاهية تحدث كثيراً عن موضوعات تتطلّب المقابلة بين لفظين، كالدنيا والآخرة والجنّة والنار والعدل والظلم والغنى والفقر.

وقد تميّز طباق ابن هرمة بالانسجام والتلاؤم بين اللفظ والمعنى، والتوازن في موضع الكلام بين الكلمات المتطابقة، فقد كان صاحب منهج في هذا اللون البديعي، أمَّا بشار فإنه مع كونه علماً من أعلام شعراء هذا العصر، إلاّ أنّه لم يستعمل الطباق بالكثرة التي كانت عند شعراء عصره، بل كان نادراً في شعره. وقد كان لمسلم بن الوليد أسلوبه الخاص في استعماله؛ إذ إنّه ردّ الأسلوب الشعري إلى متانته وجزالته ورصانته، بعد أن وصل ببعض الشعراء مثل أبي العتاهية إلى الأسلوب الشعبي، إلاّ أنَّ مسلماً استعمل الأسلوب المتين والرصين، لاسيّما في البديع، فقد ذكر أنَّ أعلام شعراء عصره قد احتذوا طباقه. وأكثر العتّابي من الطباق، وتميّز باجتماع الفكرة

---

(٤٥٧) ديوانه ٣٣٣/١.الغضارة: النعمة والخصب والسعة.

(٣) ضيف (الفن ومذاهبه) ص٢٥٣.

مع هذا اللون، واستعمله ديك الجن بوضوح دون تعقيد. أمَّا أبو تمّام فقدلجأ إلى الطباق الواضح والمعقّد، كما قلب حقائق الأشياء وغيّر من طبيعة الصور في استعماله ما يُسمّى بـــ (نـــوافر الأضداد).

إذن، إنّ صنعة الشعراء المولَّدين في العصر العباسي الأوَّل تميّزت بالإكثار من الطباق والجناس وبعض الألوان البديعيّة الأخرى، وكانت هذه الألوان من أدوات تجويد الشعر وتحسينه، وتميّـــز بديعهم من بديع الشعراء القدماء أنَّ هؤلاء القدماء كانوا يأتون به طبعاً من غير تكلّف، وقـــد يصادفهم الطباق أو الجناس من دون تعمّد أو إسراف، أمّا الشعراء المولَّدون فقد لمسوا في الناس رغبة للبديع وميلهم للألوان الجديدة فأكثروا منها وأسرفوا في استعمالها، على تفاوتٍ فيما بينهم في هذه الكثرة – كما سبق – فمثلاً بشّار وأبو نواس ومن تقيَّلهم استعملوا البديع مع الميل إلى الطبع، ثمَّ يأتي مسلم بن الوليد ومن هو على قريّه فكان وسطاً بين من سبقه ومن أتى بعـــده، وكان صاحب منهج في بديعه، أمّا أبو تمّام فقد لجأ إليه بكثرة مع الميل إلى التكلُّف والتعمّـــد، و لم يسلكه ابن المعتز مع من سبقه يقول: «ثمَّ إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شُغِفَ بـــه حتّى غلب عليه، وتفرّع فيه وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عُقْـــبى الإفراط وثمرة الإسراف»[٤٥٨].

على أيّة حال، إنَّ هذا الاهتمام الشديد الذي أولاه المولّدون الصنعة اللفظية كان مثار جدل، ذلك لأنَّ النقّاد عدّوا البديعيين «قد خرجوا على تقاليد الشعر العربي وأصوله الفنيّة التي يجمعها ما يعرف في الأدب العربي باسم «عمود الشعر»، الذي يرسم المرزوقـــي في مقدّمـــة شـــرح الحماسة الخطوط الرئيسة له»[٤٥٩].

ومن هنا تتحدّد صلة نظريّة البديع بعمود الشعر – الذي سنتحدث عنه في الفصل القادم إن شاء الله تعالى – ،لاسيّما أنَّ بعض النقّاد ذكر أنَّ «فنون البديع ليست حلية وزخرفـــاً يلجـــأ

---

(٤٥٨) ابن المعتز (البديع) ص١.

(٤٥٩) عيد (المذهب البديعي في الشعر والنقد) ص٢٩١.

إليهما الشعراء والكُتّاب بقصد الزينة، بل هي أصل من أصول بلاغة الكلام وفصاحته، ومن هنا فإنَّ حذفها أو تغييرها من موضعها في بعض الأحيان يجعل التراكيب ناقصة وضعيفة»(٤٦٠).

لقد أكثر المولّدون من هذه الألوان وتعمّدوا الإسراف فيها – بغض النظر عن نسبة الإسراف بين شاعرٍ وآخر – ،«وبذا تميز اتجاههم عن اتجاه القدماء، بدخول هذا الشيء الكثير المصطنع، محدِثاً خلخلة في عمود الشعر وأصوله الفنيّة الموروثة»(٤٦١).

وقد جعل الدكتور رجاء عيد الخروج على عمود الشعر من خلال الإكثار من هذه الألوان فضلاً قام به المولّدون، يقول: «ولعلَّ أهمَّ فضل للبديع وشعرائه هو تحطيم التحرر من عمود الشعر والغوص على المعاني، وابتكار الصور الجديدة ليس من سبيل عمود الشعر والمتمسّكين به، فإنَّ القدرة على العطاء البكر للكلمة والخلق الفني القائم على المعنى والغوص وراءه والذي يكون هو النافذة التي تطل منها على مخاض الوجدان الشاعري – سبيل ذلك هو مفارقة هذا العمود الذي كاد ينهار»(٤٦٢).

ومهما يكن فإنَّ ما تميزت به صنعة المولّدين هو الإكثار من ألوان البديع ولاسيّما الجناس والطباق، ووصوله ببعض الشعراء إلى الإسراف، وقد تضمَّن هذا البديع عند المولّدين شيئاً من الإحالة والغموض والتكلُّف، وذلك لسببٍ بات معروفاً؛ وهو أثر الفلسفة – بدقائقها اللطيفة – في الشعر العربي وغيره من الفنون والعلوم، وعدّه بعض النقّاد – الذين جعلوا البديع من الأصول الفنية للشعر – خروجاً على هذا العمود. لكنَّ حقيقة الخروج على عمود الشعر عند المولّدين برزت في تجاوز القواعد الأساسيّة التي عدّها النقاد من أبواب عمود الشعر، كما سيأتي في الفصل القادم إن شاء الله تعالى.

---

(٤٦٠) الحجوي (البديع في التراث النقدي والبلاغي) ص٧.

(٤٦١) أبو كريشة (النقد العربي التطبيقي) ص١٦٨.

(٤٦٢) عيد (المذهب البديعي في الشعر والنقد) ص٣٢٩.

الفصل الرابع

صنعة المولّدين وعمود الشعر

أولاً: **تمهيد**.

ثانياً: **الخروج على عمود الشعر**:

أ. الخروج على التشبيهات التقليديّة

ب. الخروج على الاستعارات التقليديّة

– مشكلة الغموض عند المولّدين

صنعة المولَّدين وعمود الشعر العربي

سبق الحديث عن صنعة المولّدين وتجديدهم في الشعر العربي، وقد تمثَّل تجديدهم الأسلوبي في مجموعة من الظواهر التي نسمّيها الخروج على عمود الشعر قصداً إلى الصنعة، وعنايةً بالأناقة، وتأثّراً بما شاع في الجو العلمي(٤٦٣).

ويراد بعمود الشعر طريقة العرب القدماء وما يتبعونه من القواعد الفنية الصحيحة لقول الشعر، «وهذه القواعد شاملة للمعنى واللفظ والصور الفنية وأسلوب الشعر، تحدد أولئك جميعاً تحديداً منطقيّاً دقيقاً، لا ينبغي للشاعر أن يخل بشيء منه، وإلاّ [عُدَّ] خارجاً [على] عمود الشعر العربي، أو بمعنى آخر: أنَّه خرج على قواعد الشعر العربي وفنيّته وطبيعته»(٤٦٤).

لقد سُمع مصطلح عمود الشعر لأوّل مرّة على لسان البحتري عندما سُئل عن نفسه وعن أبي تمّام، فقال: «كان أغوص على المعاني منّي، وأنا أقوم بعمود الشعر منه»(٤٦٥) واستخدمه الآمدي في

---

(٤٦٣) فيصل، شكري (المجتمعات الإسلاميّة) ص٤٣٢، بتصرّف.

(٤٦٤) هدّارة (اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري) ص١٦٠.

(٤٦٥) الآمدي (الموازنة) ١٢/١.

مقدّمة الموازنة عندما قال: «البحتري أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمـــود الشعر المعروف»[٤٦٦].

لقد تحدَّث القدماء عن نظريّة عمود الشعر، واستقوا معايير هذه النظريّة من الإرث النقدي الذي سبقهم، ولكن على شكل مفردات متفرّقة وآراء مبثوثة هنا وهناك، إلى أن أتى الجرجاني ووضع هذه العناصر ضمن نظريّة محدّدة، وتابع المرزوقي نظريّته، إلاّ أنه «بدأت الإشارة إلى مقوّماته وعناصـــره على نحو خفي، يعتمد التلميح إلى جملة من الجزئيات المتفرّقة لدى الآمدي (٣٧١هـــ) في موازنته بين أبي تمام والبحتري، إذ [عدّ] طريقة أبي تّمام في نظم الشعر مغايرةً لمذهب القدماء وطريقـــة العـــرب، وقابلها بأسلوب البحتري الذي لم يخرج عمّا رسمه القدماء للقصيدة العربيّة وخصائصها الفنية. ومـــن ثمَّ تمثّلت معالم «عمود الشعر» لديه فيما يناقض التعقيد ووحشي الكلام، ومستكره المعاني والإبعاد في الاستعارة، وفيما يقوم على قوة الطبع وحسن مبادرة المعنى»[٤٦٧].

يقول الآمدي: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلاّ حسن التأتّي وقرب المأخذ، واختيار الكـــلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، [.........] فـــإنَّ الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري»[٤٦٨].

ثمَّ تحدَّث تلميذه القاضي الجرجاني (٣٩٢هـــ) عن معايير عمود الشعر ضمن أركان محدّدة، فقد اعتمد على أسلوب المقايسة؛ أي النظر في أشعار السابقين من الجاهليين حتى المُحدَثين في القرنين الثاني والثالث الهجريّين، وقياس شعر المتنبي إليهم.

وقد نجح الجرجاني نظريّاً وعمليّاً في وساطته، «وكان سعيه إلى تطبيق معايير نقديّة بالاحتكام إلى شيء من القياس العلمي والذوق الفنّي المرهف، إظهاراً لخصوصيّة الناقد الأدبي، هو الذي قـــاده إلى

---

(٤٦٦) الآمدي (الموازنة) ١/ ٤.

(٤٦٧) سيرجيه، سيرين (مقومات البنية الفنية في الشعر المحدث في العصر العباسي)، رسالة دكتوراة، جامعة حلب، ١٤٢٦هـــ - ٢٠٠٥م.ص١٩.

(٤٦٨) الآمدي (الموازنة) ٢/ ٤٢٣.

وضع مقوّمات عمود الشعر على نحو نقدي خاص، مفيداً من الآمدي كونه أستاذه في التنظير والتطبيق لهذا العمود»[٤٦٩].

لقد ذكر القاضي الجرجاني ستة أسس لعمود الشعر عند العرب لا ينهض بناؤه من دونها، فقال: «وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السبَق فيه لمن وصف فأصاب، وشبَّه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[٤٧٠].

وقد ذكر د. إحسان عبّاس أنَّ الجرجاني هنا «لم يجعل فرقاً بين أبي تمّام والمتنبّي إلا في التزام الأوّل منهما – في إسراف – كثرة التجنيس والمطابقة والاستعارة المفرطة، وعلى هذا فإنَّ الجرجاني كان يتصوّر أنَّ الصنعة البديعيّة هي الفارق الوحيد بين ما يسمّى «عمود الشعر» وما هو خارج عنه»[٤٧١].

إنَّ مفارقة الجرجاني فنون البديع وإخراجها من عمود الشعر تجاوزت مفهوم الآمدي الذي اقتصر على شرط تحقق المقاربة في التشبيه، مع إبقائه الاستعارة من ضمن عناصر عمود الشعر.

ويبرز لدى المرزوقي (ت٤٢١هـ) الوضوح الأمثل لأركان عمود الشعر التي استقرّ عليها النقّاد، فقد حدَّد في مقدّمة شرح ديوان الحماسة عناصر عمود الشعر ومعيار كل عنصر «وفق ما استقرت عليه اتجاهات الذوق العربي، وطرق الشعراء العرب في تحقيق هذا الذوق بوسائل فنية، وهو يجمل فيما سبق إليه الجرجاني، ليضيف إليه عناصر أخرى تظهر اهتمامه بمبدأ الائتلاف والمشاكلة، الذي يعني امتزاج العناصر المعنويّة بالعناصر الجماليّة الشكليّة»[٤٧٢].

---

(٤٦٩) غركان (مقومات عمود الشعر) ص١٠٦.

(٤٧٠) الجرجاني (الوساطة) ص٣٣-٣٤.

(٤٧١) عبّاس (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) ص٣١٥.

(٤٧٢) سيرجيّة (مقومات البنية الفنية) ص٢٠.

يقول المرزوقي عن العرب في قولهم الشعر: «إنّهم كانوا يحاولون شرفَ المعنى وصحّتَه، وجزالـــة اللفظ واستقامته، والإصابةَ في الوصف — ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثـــال وشوارد الأبيات — والمقاربةَ في التشبيه، والتحامَ أجزاء النظم والتئامَها على تخيّر من لذيـــذ الـــوزن، ومناسبةَ المستعار منه للمستعار له، ومشاكلةَ اللفظ للمعنى، وشدّةَ اقتضائهما للقافية حتّى لا منـــافرة بينهما»[٤٧٣].

ويمكن تقسيم عناصر عمود الشعر ثلاثة مستويات حسب ما رآه بعضهم:[٤٧٤]

١- مستوى المقوّم الصوتي أو العروضي، ويندرج تحته: التحام أجزاء النظم والتئامها، على تخيّر من لذيذ الوزن، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

٢- مستوى المقوم اللغوي، أو المستوى التركيبي، ويأتي ضمنه: جزالة اللفظ واستقامته، وشرف المعنى وصحته.

٣- مستوى المقوّم البلاغي، أو المستوى الدلالي، ويتضمَّن في سياقه: الإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له.

إنَّ ما ذكره المرزوقي من عناصر هي «خلاصة الآراء النقديّة في القرن الرابع، على نحو لم يـــسبق إليه ولا تجاوزه أحد من بعده، فلو لم يكن عمود الشعر هو الصيغة التي اختارها شعراء العربيّة، لكان في أقل تقدير هو الصورة التي اتفق عليها النقاد»[٤٧٥].

إنَّ هذه العناصر كانت مستوحاة من النقد العربي القديم الذي اتسعت قضاياه وكثرت ظـــواهره النقديّة.

فابن طباطبا (٣٢٢هـــ) أسَّس في كتابه (عيار الشعر) لعمود الشعر، «وهو أوَّل ناقد في القـــرن الرابع أشار إلى مقومات عمود الشعر، ولم يذكر المصطلح مباشرة»[٤٧٦]. ولو استُبدلت لفظة (عيار)

---

(٤٧٣) المرزوقي (شرح ديوان الحماسة) ص٩.

(٤٧٤) غركان (مقومات عمود الشعر) ص١٣٧. بتصرّف.

(٤٧٥) عباس (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) ص٤١٢.

(٤٧٦) غركان (مقومات عمود الشعر) ص٧٧.

بـ (عمود) الشعر لتمَّ المعنى ذاته؛ لأنَّ القضايا التي تحدّث عنها ابن طباطبا في الشعر هي القضايا نفسها التي أُسِّس عليها عمود الشعر، وجُعلت بشكل نظريّة محدّدة، وسوف نرى أثر (عيار الشعر) و(نقد الشعر) في نظريّة العمود لاسيّما عند المرزوقي.

فقد تحدَّث المرزوقي عن شرف المعنى وصحته، وجعل عياره «العقل الصحيح والفهم الثاقب»[٤٧٧] وقد سبقه ابن طباطبا وأشار إلى هذا المعنى قائلاً: «وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجَّه ونفاه فهو ناقص»[٤٧٨].

وفيما يخصُّ جزالة اللفظ واستقامته، جعل المرزوقي عيارهُ «الطبع والرواية والاستعمال»[٤٧٩]، إذ أكد من قبله ابن طباطبا على هذه القضيّة عندما تحدَّث عن الأدوات التي يجب أن يُعدَّها الشاعر قبل نظم شعره، ومن هذه الأدوات: «التوسّع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب... والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها... وعذوبة ألفاظها، وجزالةُ معانيها، وحسنُ مبانيها...»[٤٨٠].

فقد أكّد الرواية واستعمال العرب هذه الألفاظ وعذوبة الكلمات، وهو ما جعله المرزوقي عياراً للفظ.

وقد ذكر المرزوقي الإصابة في الوصف مقوماً شعريّاً عياره: «الذكاء وحسن التمييز»[٤٨١]، وهو ما أشار إليه ابن طباطبا في حديثه عن ملاءمة معاني الشعر مبانيه فذكر ضرورة أن يعنى الشاعر «بتحسين صورته إصابة»[٤٨٢].

---

(٤٧٧) المرزوقي (شرح ديوان الحماسة) ص٩.
(٤٧٨) ابن طباطبا (عيار الشعر) ص٢٠.
(٤٧٩) المرزوقي (شرح ديوان الحماسة) ص٩.
(٤٨٠) ابن طباطبا (عيار الشعر) ص١٠.
(٤٨١) المرزوقي (شرح ديوان الحماسة) ص٩.
(٤٨٢) ابن طباطبا (عيار الشعر) ص١٢٦.

وأورد المرزوقي المقاربة في التشبيه، مقوّماً شعريّاً عياره: «الفطنة وحسن التقدير»[7]، وقد ذكر أنَّ «أصدق التشبيه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما»[8]، وسبقه قدامة بن جعفر إلى هذا المعيار نفسه إذ قال في نعت التشبيه: «فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتّى يدني بهما إلى حال الاتحاد»[٤٨٣].

أمَّا عن التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيُّر من لذيذ الوزن، فقد جعل المرزوقي عياره «الطبع واللسان»[٤٨٤]، وتحدّث عن هذه القضيّة المهمّة ابن طباطبا في حديثه عن تأليف الشعر يقول: «وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليفَ شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه... فلا يباعد كلمة عن أختها... ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله»[٤٨٥].

أمّا مناسبة المستعار منه للمستعار له عند المرزوقي فعيارها «الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب الشبه في الأصل»[٤٨٦]، أي الابتعاد عن الغموض، ووجوب الوضوح في استخدام الاستعارة، وفي أثناء كلام ابن طباطبا على ضرورة تأليف الكلام وتنسيقه ووضوحه، ذكر مثالاً ثمَّ علّق عليه «فعلى هذا المثال يجب أن ينسّق الكلام صدقاً لا كذب فيه، وحقيقة لا مجاز معها فلسفياً»[٤٨٧].

---

(٧)+ (٨) المرزوقي(شعر الحماسة)ص٩.

(٤٨٣) ابن جعفر، قدامة (نقد الشعر). تح: كمال مصطفى، ط٣، مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م، ص١٠٩.

(٤٨٤) المرزوقي (شرح ديوان الحماسة) ص١٠.

(٤٨٥) ابن طباطبا (عيار الشعر) ص١٢٩.

(٤٨٦) المرزوقي (شرح ديوان الحماسة) ص١٠.

(٤٨٧) ابن طباطبا (عيار الشعر) ص١٣٢.

وذكر المرزوقي أنَّ عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية «طول الدربة ودوام المدارسة»[٤٨٨]، وقد أشار ابن طباطبا إلى هذا المعنى في أثناء حديثه عن المعاني والألفاظ، فقال: «وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبحُ في غيرها»[٤٨٩].

لقد كان الشعراء القدماء يلتزمون إلى حدٍّ ما بعناصر هذا العمود، «وكان اختلاف النقّاد في قضايا الشعر في القرن الرابع الهجري حافزاً لهم إلى التحاكم إليه، فضلاً عن أنَّهم لم يجدوا شيئاً سوى «عمود الشعر» يرجعون إليه، أو يحكمونه في الخصومات النقديّة وفيما أتى به المولّدون من ذوي الثقافات الجديدة والشعر المُحدَث»[٤٩٠].

وما احتكام النقّاد إلى هذه العناصر في إطلاق أحكامهم على الشعراء إلاّ لخروج الشعراء المولّدين على كثيرٍ من هذه الأصول الّتي عدّوها عموداً للشعر، وما هذا الخروج إلاّ مراعاة للتغيّرات الّتي لحقت مجتمعهم وثقافتهم، إذ كان «قالب القصيد طرازاً قديماً بالياً في أواخر عهد الدولة الأمويّة، فلم يقو على مسايرة العصر. لقد كانت موادّه ومعانيه المتوارثة، المحدودة في نطاق ضيق، مرتبطة بحياة البادية، فلم تعد تتفق مع الروابط والصلات الجديدة، التي تختلف عن علاقات البادية اختلافاً كلياً، والتي قامت بين السكان المختلطين من العرب والعجم في المدائن الكبيرة التي غدت مراكز الحياة العقليّة»[٤٩١].

وقد سبقت الإشارة إلى أنَّ صنعة المولّدين بما فيها من تنقيح وتثقيف أدّت إلى تغيير بعض الثوابت سواءٌ في الشكل أم في المضمون؛ أي الخروج على عمود الشعر، إذ إنَّ الشعراء المولّدين «لقوا من تلك الأحكام المتوارثة عنتاً شديداً ويرينا جانباً من ذلك مثال المأمون، الذي كان يتعصّب للأوائل من الشعراء ويقول: انقضى الشعر مع ملك بني أميّة، إلى أن أنشده يوماً عبد الله بن أيوب التيمي شعراً مدحه فيه، فاستحسنه واعترف بأنَّ للمُحْدَثين فروع الإحسان. على أنَّ فنَّ الشعر الجديد قد رسخت

---

(٤٨٨) المرزوقي (شرح ديوان الحماسة) ص١١.

(٤٨٩) ابن طباطبا (عيار الشعر) ص١٤. تشاكلها: تشابهها وتماثلها.

(٤٩٠) خفاجي، محمد عبد المنعم (الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري). رابطة الأدب الحديث، د.ت، ص٢٧.

(٤٩١) بروكلمان، كارل (تاريخ الأدب العربي). تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م، ٩/٢.

قدمه بعد ثلاثة أجيال، حتى أمكن أن يسوي ابـن المعتـز في كتـاب (البـديع) بـين القـدماء والمحدثين»[٤٩٢].

وهناك من النقّاد من أنكر إطلاق تسمية ما فعله المولّدون بالقصيدة العموديّة بـ (الخروج على عمود الشعر)، إذ «كشف القاضي الجرجاني عن أمر مشهور، من أنَّ المُحدَثين لم يخرجوا على عمود الشعر نفسه، بل خرجوا عن حد الاعتدال في تناول بعض مكوّناته والإسراف في ركزها بأشعارهم، فكان ذلك بعداً عن حد التوازن، وخروجاً على مذاهب المطبوعين من الأوائل، وهم من أهل البادية أغلبهم، ومذهب الصنعة مذهب أهل الحاضرة»[٤٩٣].

وفي الحقيقة، إنَّ خروج المولّدين على عمود الشعر لم يكن في عناصره كلها، فعلى سبيل المثال «لا يمكننا أن نقول: إن أبا تمّام خرج على عمود الشعر إطلاقاً، وإنَّما يمكننا أن نقول إنّه في بعض أبياتـه فعل ذلك، ومثل ذلك قد يقال في أبي نواس وفي مسلم والبحتري والمتنبي، لا خلاف في ذلك»[٤٩٤]، إذ إنَّ المرزوقي لم يقل لنا: إنَّ العرب يشترطون اجتماع هذه العناصر كلها معاً، بل قال: «ومـن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدّم والإحسان»[٤٩٥] فإذا اجتمعت كلها — وهذا أمر عسير — كان الشاعر محسناً متقدّماً»[٤٩٦].

وعلى أيّة حال، إنَّ صنعة المولّدين قادهم إلى الخروج على القواعد الأساسيّة في عمـود الـشعر العربي، سواءٌ في الشكل أم في المضمون؛ أي سواءٌ على صعيد الألفاظ والأوزان وبنية القصيدة أم على صعيد المعاني والمشاكلة بين الألفاظ والمعاني، وهو في الوقت ذاته أسهم في تطوّر القصيدة العربيّة كما سنرى.

---

(٤٩٢) المرجع نفسه ٢/١٠.

(٤٩٣) حسين (عمود الشعر) ص٥٦.

(٤٩٤) عبّاس (تاريخ النقد العربي) ص٤١٦.

(٤٩٥) المرزوقي (شرح حماسة أبي تمّام) ص١١.

(٤٩٦) عبّاس (تاريخ النقد الأدبي) ص٤١٦.

إن كل عنصر من عناصر عمود الشعر لحقه التغيير والتطوّر بما يناسب ذوق الشاعر الذي هو تصوير لذوق العصر، فالعنصر الأول وهو المعنى، خرج عليه المولّدون من خلال إيثارهم الغموض، ولاسيّما معاني أبي تمّام التي اتصفت بالغموض إلى حد الاستعصاء على الفهم، وقد عدَّ الآمدي المعاني الغامضة من موجبات الصنعة، إذ إنّه قرن المعاني الغامضة بالصنعة، يقول عن طبيعة فن أبي تمّام: «وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك، فأبو تمّام عندك أشعر لا محالة»[٤٩٧]. ومن صور الخروج على العمود فيما يخصّ المعنى: اختراع معانٍ لم تكن معهودة من قبل، وقد برز تفوّقهم فيها بشكل ظاهر للعيان، وكذلك برزت سمة التوليد في المعاني وميّزت المولّدين بشكل واضح، وهذه الأمور سنتحدّث عنها في الفصل القادم بإذنه تعالى.

وخروجهم على عيار اللفظ تمثّل في استخدام الألفاظ السهلة الرقيقة والابتعاد عن الغريبة المعجميّة، كما أكثروا من الألفاظ الجديدة التي تطلّبها التغيُّر الذي لحق العصر، وخروجهم هذا «كان متعمّداً مقصوداً لينقلوا الشعر من أرستقراطيّة البيئات العلميّة ومجالس البلاط إلى الشوارع والأزقّة، حيث تحيا طبقات الشعب الغالبة على المجتمع، وبذلك تراجعت إلى حدٍّ كبير الألفاظ الجزلة الضخمة التي كانت تملأ الفم وتقتحم السمع»[٤٩٨].

كما يدخل في إطار الخروج على عيار اللفظ الإكثار من ألوان البديع اللفظيّة كالطباق والجناس – اللذين سبق الحديث عنهما –، إذ إنه «مع تقدم الزمن أضحى هذا الخروج علماً بعد أن أصبحت المحسّنات البديعيّة هي السوق التي تنفق فيها بضاعة الشعراء في العصور المتأخّرة»[٤٩٩].

لقد استخدم المولّدون ألوان البديع وأفرطوا فيها، وأدخلوا الغموض إلى بعضها – كما سبق – وأغرقوا في تزيين أشعارهم بهذه الألوان فكانت غاية لا وسيلة، وفي هذه الناحية خرجوا على التقاليد التي عهدها القدماء في استخدامهم البديع.

---

(٤٩٧) الآمدي (الموازنة) ١/٥.

(٤٩٨) هدّارة (اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري) ص١٦٢.

(٤٩٩) أبو كريشة، طه مصطفى (النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث). ص١٣٥.

ومن صور خروجهم على العمود فيما يخصّ عنصر التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، إذ انتهت أو كادت القصائد المطوّلات التي كانت تحوي أغراضاً كثيرة، واستخدموا المقطّعات القصيرة، التي تحوي كل منها غرضاً بعينه، ولهذا لم يعد البيت الشعري وحدة منفصلة قائمة بذاتها، ولكنّه أصبح جزءاً لا يتجزّأ من القصيدة لا يمكن رفعه منها دون أن يصيب معناها ومبناها معاً[٥٠٠].

وكذلك دعوة بعضهم إلى التخلُّص من الافتتاحيّة سواء بافتتاحية أخرى أم بالبدء مباشرةً بالموضوع، وظهور ما يُسمّى براعة المطلع أو براعة الاستهلال، وقد تميّز المولدون في هذه القضيّة كثيراً، وبرزت براعتهم أيضاً في قدرتهم على «الانتقال من غرض إلى غرض دون أن يحسّ القارىء أو السامع بهذه النقطة أو يفاجأ بها»[٥٠١]. وهذا ما يسمّى براعة التخلُّص، وهو من ضروب الخروج على عادات الشعراء وتقاليدهم في الخروج إلى الغرض الرئيس، وقد أثنى النقّاد كثيراً على قدرة المولّدين وتفوّقهم في هذا المجال، وهذا ما سيفصَّل فيه في الفصل القادم بإذنه تعالى.

وكذلك برز خروجهم على العمود فيما يخصُّ الوزن، في استعمالهم بعض البحور والأوزان المهملة والمجزوءة والخفيفة، وإحياء بعض الأوزان، وذلك كله من أجل مراعاة الغناء الذي ارتبط بالشعر آنذاك.

أمَّا الوضوح الأمثل في خروج المولّدين على عمود الشعر، فقد برز في مستوى المقوّم البلاغي، أي في «التشبيه والاستعارة» أو الصورة الشعريّة بوجه عام، فقد دخل على هذين العنصرين كثيرٌ من التغييرات «وقد توخّى أبو تمّام أساليب المجاز ولاسيّما الاستعارة قصداً هو مخالفة العرف التقليدي»[٥٠٢] وهذا ما سندرسه هنا، لأنَّ خروجهم على المقاربة في التشبيه والاستعارة أبرز ما يميّز خروجهم على العمود، أمَّا ما تبقّى من عناصر عمود الشعر فسنرجئ الحديث عنها إلى الفصل الأخير بإذنه تعالى.

---

(٥٠٠) هدّارة (اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري) ص١٦٢، بتصرّف.

(٥٠١) نفسه ص١٦٢.

(٥٠٢) غركان (مقومات عمود الشعر) ص٨٧.

١"- التشبيه:

إنَّ التشبيه هو أكثر الأنواع البلاغيّة أهمية بالنسبة إلى الشاعر والناقد ودارس البلاغة، وقد جعله النقّاد والقدماء عنصراً أساسيّاً من عناصر عمود الشعر.

وحقيقة التشبيه هي «علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال»[٥٠٣].

وقد شرع قدامة بن جعفر في وصفه قائلاً: «إنَّ من الأمور المعلومة أنَّ الشيء لا يشبّه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذ كان الشيئان إذا تشابها في جميع الوجوه و لم يقع بينهما تغاير البتّة اتحدا فصار الاثنان واحداً، فينبغي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمّهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها»[٥٠٤].

وعرّفه ابن رشيق بقوله: «التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنّه لو ناسبه مناسبة كُلّيّة لكان إيّاه...» [٥٠٥].

فالأمر الذي لابدَّ منه في التشبيه عند القدماء هو ضرورة اشتراك الصفات بين طرفي التشبيه، يقول قدامة: «فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتّى يدني بهما إلى حال الاتّحاد»[٥٠٦].

لقد أكّد القدماء أنَّ التشبيه صنعة عقليّة تتميّز بعلو الشأن، إذ ذكر عبد القاهر الجرجاني أنه «ما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلاّ لأنّهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى

---

(٥٠٣) عصفور، جابر (النقد الأدبي – الصورة الفنية) ط١، دار الكتاب المصري – دار الكتاب اللبناني، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م، ٢/١٧٠.

(٥٠٤) قدامة (نقد الشعر) ص١٠٩.

(٥٠٥) ابن رشيق (العمدة) ١/٢٨٦.

(٥٠٦) قدامة (نقد الشعر) ص١٠٩.

ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاولهما والطالب لهما في هذا المعنى ما لا يحتكم ما عداهما»[٥٠٧].

وإيثار التشبيه عند العرب أمر يرتد إلى «نظرة عقلانيّة صارمة، تؤمن بالتمايز والانفصال، وتنفر من التداخل والاختلاط، وترفض – في حزم – كل ما يبدو خروجاً على الأطر الثابتة والمتعارف عليها على أيّ مستوى من المستويات»[٥٠٨].

ويعتمد التشبيه عندهم على الصدق في التصوير، واستمداد عناصر الصورة من البيئة التي تحيط بالشعراء، يقول ابن طباطبا: «العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحِكَم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانُها، ومرَّت به تجاربها»[٥٠٩].

إذن، إنَّ أسلوب التشبيه عندهم يتطلَّب «دقة في الإخبار عن حقيقة الشيء عند الوصف، وإلى التمثيل المستند إلى قرائن واقعيّة، تتّصل بحدود مجازيّة اللغة من جهة، ومدى قراءة المتلقي من جهة أخرى»[٥١٠].

ومن هنا نستطيع القول: إنَّ المقاربة بين طرفي التشبيه كانت عندهم أساس عمليّة التشبيه، وهذا ما كان عليه أغلب الشعراء الجاهليّين، والتشبيه عندهم يقوم على «الدقّة الصارمة في ملاحظة وجوه الشبه بين المشبَّه والمشبّه به، وعلى حدّة الدلالة على الوجوه من المعنى يرمي به إليها، وكان يقوم أوّلاً على مطابقة الصورة للصورة المطابقة الموضحة المقوّية. وبلغ التشبيه عندهم في هذا إلى حد الإعجاز»[٥١١].

فالتشبيه عند القدماء يقوم على التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه، وذلك من خلال الاشتراك في الصفات والمعاني، إذ إنَّ الغاية منه التوضيح والتقريب والتمييز بين الأشياء.

---

(٥٠٧) الجرجاني (أسرار البلاغة) ص١٢٩.

(٥٠٨) عصفور (النقد الأدبي) ١٩٧/٢.

(٥٠٩) ابن طباطبا (عيار الشعر) ص١٦.

(٥١٠) غركان (مقومات عمود الشعر) ص٢٣٨.

(٥١١) البهبيتي (تاريخ الشعر العربي) ص٣٥٦.

أمَّا التشبيه عند المولّدين في العصر العبّاسي فقد كثر في أشعارهم «لأنَّه يناسب الحالة العقليّة والفكريّة التي بلغها العصر»[٥١٢]، كما أنَّه يختلف تماماً عمّا هو عليه في الشعر الجاهلي. إنَّ الشعراء المولّدين لم يكتفوا «بالإكثار من الصور، بل نظروا إلى الغرض المراد منها نظرة تخالف القدماء ورفضوا الوظيفة التي قررها المرزباني للتشبيه، ورأوا أنَّ غاية الصورة ليست في المقاربة أو إصابة كبد الحقيقة، بل هي في حملها إلى نفس السامع إيحاء ما، ولذا عمدوا إلى المبالغة فيها، وركبوا في كثيرٍ منها متن الخيال...»[٥١٣].

لقد أوجد المولّدون علاقات جديدة بين المشبّه والمشبّه به، هذه العلاقات تقوم على التوهّم والخيال والبعد عن الحقيقة، فباعدوا بين طرفي التشبيه، كما أنّهم أغربوا في كثيرٍ من تشبيهاتهم، وألبسوا المعنويّات ثوب المحسوسات، وتعدّدت الدلالة في معانيهم.

إن التشبيه عندهم «انطلق من قيوده التي كان يكبّله بها عمود الشعر إلى آفاق رحيبة، حتّى بلغوا به أرقى درجات التصوير الفني من حيث الدلالة على الأشياء وتجسيمها وتوضيح جزئياتها»[٥١٤].

لقد انتقل أغلب الشعراء في هذا العصر بالتشبيه من التوضيح والإبانة إلى الغموض والإبهام، من المقاربة والمناسبة بين طرفي التشبيه إلى التباعد بين ركني التشبيه، وتميّزت صنعتهم بذلك، ومن هنا كان خروجهم على عنصر المقاربة في التشبيه في عمود الشعر.

وفي هذا المجال لابدَّ من الإشارة إلى أنَّ التباعد بين ركني التشبيه كان محط إعجاب عبد القاهر الجرجاني؛ إذ يقول: «إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلّما كان أشد، كان إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحيّة أقرب»[٥١٥].

---

(٥١٢) محمّد (أثر النزعة العقليّة) ص٢٧٣.

(٥١٣) عطبة (تطوّر الشعر في بلاد الشام) ص٢٩٥.

(٥١٤) هدّارة (اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري) ص٥٩١.

(٥١٥) الجرجاني (أسرار البلاغة) ص١٠٩.

إنَّ لهذا التباعد أثره في النفس وإن كان يحتاج إلى جهدٍ عقلي، يقول الجرجاني: «ومن المركوز في الطبع أنَّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف»(٥١٦).

إنَّ إلحاح عبد القاهر على بعد المشابهة لم يقصد به بعداً مطلقاً «إنَّما هو محصور في قواعد العقل والمنطق، فعلى الشاعر – في النهاية – مهما أوقع الائتلاف بين أشدّ المختلفات تباعداً، أن يصيب بينها شبهاً صحيحاً معقولاً»(٥١٧).

لقد أكّد الجرجاني ضرورة دقة الفكر في إدراك جماليّة العلاقة بين ركني التشبيه، بل إنَّ التباعد بين طرفي التشبيه يستوجب حضور العقل يقول: «... ولم تأتلف هذه الأجناس المختلفة للمتمثل، ولم تتصادف هذه الأشياء المتعادية على حكم المشبه، إلاّ لأنّه لم يراعِ ما يحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يعنَ بما تنال الرؤية، بل بما تعلّق الرويّة، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث تُوعى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة»(٥١٨).

إنَّ هذه الصنعة بِحُلَّتها الجديدة والتي تحتاج إلى إعمال العقل، أكثر منها المولّدون في العصر العباسي، وأبرز من تميّز بهذا اللون(٥١٩) بشّار بن برد – هذا مع عدم اهتمامه بالمحسّنات البديعيّة

---

(٥١٦) نفسه ص١١٨.

(٥١٧) عصفور (النقد الأدبي) ص١٩٥.

(٥١٨) الجرجاني (أسرار البلاغة) ص١٢٩.تتصادف: تتلاقى، تعلَّق: تهوى.

(٥١٩) إنَّ ظاهرة الخروج على المقاربة في التشبيه لم تعمَّ جميع المولَّدين بل تميّز فيها بشّار أكثر من غيره، إذ إنّنا نلاحظ أسلوب أبي نواس في التشبيه – وهو من هو في تميّزه الشعري – يمتاز بتقدير حسن لتناسب عناصر التشبيه الشعري، وما استحسان ابن قتيبة لقوله في النرجس:

لدى نرجسٍ غَضِّ القطافِ كأنَّه إذا ما منحناه العيون عيون

«الشعر والشعراء ٢/٨١٠»

إلاّ لتناسب مكوّنات التشبيه وعناصره، وكذلك كانت طريقة مسلم بن الوليد في تشبيهه، يقول:

وخالٍ كخال البدر في وجه مثلهِ لقينا المنى فيه فحاجزنا البزلُ

اللفظيّة التي سبق الحديث عنها في الفصل السابق – إذ اشتُهر بشّار بأنّه «يُفرط في التشبيه، وهـو في كثيرٍ منه تشبيه جديد بلا شك... ويعتمد في تشبيهه على بهرجة الألوان وعقد مقارنـات تـشبيهيّة بدون علاقة طبيعيّة مقبولة بين طرفي التشبيه»[٥٢٠].

وأبرز مثالٍ على ابتكار علائق جديدة بين المشبّه والمشبّه به قوله:

وكـأنَّ رجـع حـديثها　　　قِطَعُ الرِّيـاضِ كُـسين زهـرا[٥٢١]

لقد شبَّه حديثها بجماله وعذوبته بقطع الرياض بعد أن اكتست بالزهر، فبلغ في تصويره رتبة عالية من الدقة والروعة وما ذلك إلاّ لأنَّه ابتكر علاقة جديدة بين المشبَّه والمشبه به.

وقد ظهرت هذه القضيّة في موضعٍ آخر من وصف حديثها يقول:

وحـديثٌ كأنَّـه قطَـعُ الـرَّوْ　　　ضِ زَهَتْهُ الـصَّفراءُ والحمـراءُ[٥٢٢]

إنَّ هذه الصور التي يرسمها بشّار تتميّز بالجدّة والرقّة «وتدلُّ على قصد صاحبها للـصنعة فيهـا، وتعمّده لها تعمّد الفنّان الأصيل الذي يدرك أين مواطن الجمال في الشعر... ويتميز بشّار في صـنعته بحسّه الدقيق في إدراك العلاقات بين الأشياء المحسوسة وغير المحسوسة، وإلحاحه على إظهارها تعويضاً فيما يبدو عن حرمانه من رؤيتها، فأراد أن يبلغ بفنّه الشعري ما لم يبلغه بناظريه»[٥٢٣].

وكذا اشتُهر أبو تمّام، إذ باعد بين طرفي التشبيه، ممّا يشي بترعته العقليّة، فقال:

وماءٍ كعـين الـشمس لا يقبـل الأذى　　　إذا درجت فيه الصبا خلته يَعْلو

«الديوان ص٣٣٢»

فقد حرص فيه مسلم على تناسب مكونات التشبيه، بفطنة وحسن تقدير.

(٥٢٠) عيد (المذهب البديعي في الشعر والنقد) ص٧٠.

(٥٢١) ديوان بشار ص٤٤٦.

(٥٢٢) ديوان بشّار ص١٨.

(٥٢٣) هدّارة (اتجاهات الشعر) ص٥٧٤.

هاديــهِ جــذع مــن الأراكِ، ومــا   تحت الصلا منه صخرةٌ جلــس[٥٢٤]

لقد شبّه أبو تمّام عنق الفرس بالجذع، وهذا التـشبيه بعيـد، علـى الـرغم مـن أنَّ الآمـدي استساغه[٥٢٥].

وفي موضعٍ آخر يقول أبو تمّام:

أتتـرك حـاجتي غـرض التـواني   وأنت الـدلْوُ فيهـا والرِّشـاء[٥٢٦]

لقد عاب الجرجاني في الوساطة عليه ذلك التشبيه[٥٢٧]، كما ذمّه نفر من النقاد لأنه لم تجر العادة بتشبيه الممدوح بالدلو والرشاء للتعبير عن كرمه.

وفي هذا السياق يقول مادحاً:

فـإذا مـا أرَدْتُ كُنْـتَ رِشـاءً   وإذا مـا أَرَدْتُ كنـتَ قَليبـا[٥٢٨]

إنَّه مع التباعد بين طرفي التشبيه إلاّ أنَّ عبد القاهر الجرجاني التمس مسوّغاً لهذا التشبيه، فقـال: «إنَّه لم يبالِ في كثير من مخاطبات الممدوح بتحسين ظاهر اللفظ، واقتصر على صميم التشبيه»[٥٢٩].

إنَّ التباعد بين طرفي التشبيه الذي درج في هذه الآونة كان له أثره في تعدّد وجوه الاحتمـال في العبارة أو في المعنى الشعري، إذ إنَّ «فهم العبارة يقوم أبداً على إدراك العلاقة بين الصورة والأصـل، أي وجه الشبه ونحو ذلك من الروابط التي يجب الوقوع عليها بالدقة أو بالتقريب حتى يقع بذلك في الفهم مدلولها»[٥٣٠].

---

(٥٢٤) ديوان أبي تمّام ٣٦٠/١. هاديه: عنقه. الصل: أحد عظمين عند الذنب. صخرة جلس: صلبة ثقيلة.

(٥٢٥) الآمدي (الموازنة) ١٤١/٢.

(٥٢٦) ديوان أبي تمّام ٣٤١/٢، الرشاء: حبل الدلو.

(٥٢٧) الجرجاني (الوساطة) ص٦٩.

(٥٢٨) الجرجاني (أسرار البلاغة) ص٢٠٠. وديوان أبي تمام ١٣٨/١.

(٥٢٩) نفسه ص٢٢٠.

(٥٣٠) البهبيتي (تاريخ الشعر العربي) ص٣٦١.

ومن أمثلة ذلك أيضاً قول بشّار:

وكـأنَّ تحـت لـسانها هاروت ينفث فيه سحرا[٥٣١]

فالقارئ يحار من قوله (هاروت ينفث فيه سحرا).أتراه أراد بذلك سحر حديثها أو عذوبة ريقها أو حلاوة كلامها وروعته حتى لكأنه السحر؟!!

ومن صور خروج المولّدين على «المقاربة في التشبيه» الإغراب فيه، وقد يكون هذا الإغراب من الأسباب التي دفعت كثيراً من النقاد القدماء إلى إنكاره على كثير من الشعراء ولاسيّما أبي تمّام الذي أغرب كثيراً في صوره، وكثيراً ما ينتقل بنا من العالم الذي نعيش فيه إلى عالم آخر طليق من الوهم. ومثاله قوله:

ومسافةٍ كمسافة الهجر ارْتَقَى في صَدْرِ باقي الحُبِّ والبُرَحاءِ[٥٣٢]

لقد ابتعد كثيراً أبو تمّام في هذا التصوّر وأغرب في التشبيه، وهذه النماذج كثيرة في شعره، ومن أمثلة الإغراب في التشبيه أيضاً قول مسلم بن الوليد:

لتبكِكَ قُبّةُ الإسلامِ لَّما وَهَتْ أطنابُها ووهى العمود[٥٣٣]

لقد خرج المولّدون على عمود الشعر في هذا الأمر وتميّزت صنعتهم بذلك، فأفرطوا في التشبيه، وذهب بعضهم إلى أنه «حين يأخذ التشبيه في الإفراط، فقد يتحوّل إلى استعارة»[٥٣٤].

وعلى الرغم مما وصل إليه التشبيه عندهم إلا أنَّه لم يكن محط خلاف كما كانت الاستعارة التي سنأتي على ذكرها.

٢"- الاستعارة:

---

(٥٣١) ديوان بشار ص٤٤٦.

(٥٣٢) ديوان أبي تمّام ٨٩/١. البرحاء: الشدة والأذى.

(٥٣٣) ديوان مسلم ص١٤٨.

(٥٣٤) عبّاس (تاريخ النقد الأدبي) ص١٩٥.

كانت الاستعارة باباً من أبواب البديع أو ضرباً من ضروبه، فافتتح ابن المعتز ألوان البديع الخمسة بالاستعارة، في حين وضعها القاضي الجرجاني مع التجنيس والمطابقة تحت اسم البديع، يقول: «... فلمّا أفضى الشعر إلى المحدثين ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميّزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلفوا الاحتذاء عليها فسمّوه البديع، فمن محسن ومسيء ومحمود ومذموم، ومقتصد ومُفرط. فإذا جاءتك الاستعارة...»[٥٣٥] وذكر أمثلة عنها لبعض الشعراء.

وتوقف أبو هلال العسكري عند الاستعارة، وقد أدرجها تحت مسمّى (البديع) وهو «يطلق هذه الكلمة دوماً على الطريف والجديد من الكلام الذي يتضمَّن تلك الألوان التي ذكرها تحت هذا العنوان»[٥٣٦].

وجعلها ابن رشيق «أفضل المجاز، وأوّل أبواب البديع، وليس في حِلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها»[٥٣٧].

وكذا عبد القاهر الجرجاني جعلها من أقسام البديع، يقول: «على أنَّ الاستعارة من أقسام البديع، ولن يكون النقل بديعاً حتى يكون من أجل التشبيه على المبالغة...»[٥٣٨].

إنَّ الجرجاني في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) أكَّد أنَّ «الاستعارة ليست محسّناً لفظياً وإنّما هي صورة ترتبط مع بقيّة الصور في السياق لتوكيد المعنى المطلوب وتوضيحه، صورة انصهر فيها اللفظ مع معناه، وبذلك استطاع أن يجعل الاستعارة جزءاً من نظرية النظم، وفيها ترتبط الصورة الشعريّة بالتجربة، سواءٌ أكانت صورة جزئيّة أم صورة كليّة»[٥٣٩].

---

(٥٣٥) الجرجاني (الوساطة) ص٣٤.

(٥٣٦) الصاوي، أحمد عبد السيّد (مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين). منشأة المعارف بالاسكندرية – مصر، ١٩٨٨م، ص٦٠.

(٥٣٧) ابن رشيق (العمدة) ١/٢٦٨.

(٥٣٨) الجرجاني(أسرار البلاغة) ص٣٥٠.

(٥٣٩) الصاوي (مفهوم الاستعارة) ص٩٠.

وقد اهتمَّ بها النقاد القدماء والمحدثون على اختلافٍ فيما بينهم، بين مؤيّد ومعارض، وبين مغفلٍ لها ومنكر لوجودها، إذ إنَّ قدامة بن جعفر في (نقد الشعر) لم يُشر إليها إلاّ ضمن المعاظلة «ولا يستطيع أن يتقبَّلها إلا إذا حمّلها محمل التشبيه»[540]، فقول امرىء القيس:

فقلت له لمّا تمطّى بصلبه   وأردف أعجازاً وناء بكلكلِ

يفهم منه قدامة أنَّ هذا الليل في تطاوله «كالّذي يتمطّى بصلبه لا أنَّ له صلباً»[541]. «وهذا في حقيقته إنكار لطبيعة الاستعارة، وقيمة ما فيها من تشخيص، ولذلك يتخلّص منها قدامة تخلّص المستثقل البرم بأمرها»[542]، ويجعلها ممّا لم تجرِ عادة الناس في استخدامها، يقول: «فممّا جرى هذا المجرى ممّا له مجاز كان أخف وأسهل ممّا فحش ولم يعرف له مجاز، وكان منافراً للعادة بعيداً عمّا يستعمل الناس مثلهُ»[543].

إنَّ الاستعارة في حقيقتها «لا تعتدُّ كثيراً بالتمايز والوضوح المنطقيين، ولا تعتمد كثيراً على حدود التشابه الضيّقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات، الذي هو – بدوره – انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها»[544]. ومن هنا يتبيَّن لنا سبب تهوين قدامة من شأن الاستعارة، إذ إنَّه «يرتدُّ إلى طبيعة النظرة المنطقيّة التي يتعامل بها مع الشعر، وهي نظرة لا يمكن أن تتعاطف مع ما يبدو في الاستعارة – عادة – من جموح لا يخضع للتحديدات المنطقيّة الصارمة التي يحرص عليها قدامة كل الحرص»[545].

ومن المعروف عن قدامة أنَّه منطقي، وطبيعة الرجل المنطقي لا تقبل إلاّ الصحة والصواب والوضوح والتمايز وما يقبله العقل، وقد لا يتوافر هذا في الاستعارة التي رفضها.

---

(540) عبّاس (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) ص١٩٥.
(541) قدامة (نقد الشعر) ص١٧٨.
(542) عباس (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) ص١٩٥.
(543) قدامة (نقد الشعر) ص١٨٠.
(544) عصفور (النقد الأدبي) ص٢٠٣.
(545) نفسه ص٢٠٥.

إنَّ الحكم على الاستعارة عند بعض النقّاد – كقدامة والآمدي أيضاً – يحتكم إلى المنهج العقلي، إذ إنَّ هذا الأخير «كان متوافقاً مع اتجاه المدرسة البصريّة فيما يتصل بإدخال اللغة بكاملها في قوالب عقليّة ومنطقيّة، تأبى الشذوذ والانحراف، وترفض كل ما لا يبرّره التفسير العقلي، ولا تقبل إلاّ الأصول المتعارف عليها عند الجميع»[٥٤٦].

وبناءً على ذلك، فمن الطبيعي أن يرفض الآمدي ما تستوجبه الاستعارة من خروج على العرف اللغوي، ووضع الكلمات في غير ما وضعت له، إذ إنَّ «أيّ تغيير في دلالات الكلمات يمكن أن تفرضه تجربة القصيدة، أمر لا يمكن أن يرد على ذهن الآمدي»[٥٤٧]. ومن الطبيعي إذن عندما يفرض نظرته هذه على أشعار أبي تمّام وما فيها من استعارات تخرج عن حدود اللغة فإنّنا لن نستغرب ما يقوله عنه مثل: «هذا ليس على طريقة العرب ولا على مذاهبهم»[٥٤٨].و«هذا الذي وصَفه أبو تمّام ضد ما نطقت به العرب»[٥٤٩].

فهو يحتكم إلى معيار اللغة في حكمه على استعارات المولّدين ولاسيّما أبي تمّام، «فهو لا يقدّر حريّة الشاعر في تعامله مع اللغة، ولا يقدّر ما في الاستعارة نفسها من تفاعل وتداخل في الدلالات»[٥٥٠].

إنَّ الذي يجمع النقّاد في موقفهم من الاستعارة هو ربطها بمدى قبول العقل لها، لأنَّ طبيعة نظرتهم للشعر أساسها العقل دون العاطفة، وهذه النظرة «لا تتعاطف مع فاعليّة الخيال [الشعري] إلا إذا كانت مقيدة بقواعد العقل ومعايير الفهم الثاقب ومحافظة على علاقات الواقع الخارجي وتناسب أجزائه، ولا شك أنَّ مثل هذه النزعة ترفض الجنوح في التعبير الاستعاري، وتستهجن البعد في

---

(٥٤٦) نفسه ص٢١١.
(٥٤٧) نفسه ص٢١١.
(٥٤٨) الآمدي (الموازنة) ٢/٤٢٥.
(٥٤٩) نفسه ٢/١٤٧.
(٥٥٠) عصفور (النقد الأدبي) ص٢١٧.

الاستعارة وتستنكف أن تبني استعارة على أخرى، خاصة إذا أدّى هذا البناء إلى الغموض والخلط بين حدود الأشياء والمسميات»[551].

إنَّ رفض بعض النقاد الاستعارة لا يعني أنَّهم رفضوها كليّاً، إذ إنّهم استحسنوا استعارات القدماء، وقد وضّح الدكتور محمّد مندور سبب استحسانهم استعارات القدماء؛ ذلك لأنَّهم كانوا يصدرون «عن الاستعارة بفطرتهم دون معرفة نظريّة، ولا وعي تحليلي لطرق استعمالها. ولهذا جاءت معظم الاستعارات القديمة صادقة لأنّ ملكة الشعر انتزعتها من طبائع الأشياء، أو على الأصح لأنَّ الأشياء أملتها على الشعراء دون أن يصنعوا هم شيئاً»[552]،كما أنَّهم استحسنوها لقلّتها وارتباطها بفكرة محدّدة وصدق التصوير فيها.

إنَّ عيار الاستعارة في عمود الشعر: «الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتّى يتناسب المشبّه والمشبّه به»[553].

وجعل الجرجاني ملاك الاستعارة: «مناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتّى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبيَّن في أحدهما إعراض عن الآخر»[554].

فالأصل في الاستعارة أن تكون قريبة، يقول ابن رشيق عن موقف النقاد القدامى منها: «لأنَّهم إنَّما يستحسنون الاستعارة القريبة، وعلى ذلك مضى جلّة العلماء، وبه أتت النصوص عنهم، وإذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به، كان أولى مما ليس منه في شيء»[555].

فالاستعارة القريبة «هي ما كانت العلاقة فيها تقوم على تقريب التشبيه [فتكون] مقبولة مستحسنة، لهذا قبلوا الاستعارة التصريحيّة، التي تقوم العلاقة فيها على أساس المشابهة والمحافظة على التمايز التشبيهي في علاقة الطرفين»[556].

([551]) نفسه ص٢١٩.

([552]) مندور (النقد المنهجي عند العرب) ص٥١.

([553]) المرزوقي (شرح ديوان الحماسة) ص١٠-١١.

([554]) الجرجاني (الوساطة) ص٤١.

([555]) ابن رشيق (العمدة) ٢٦٩/١.

من هنا نستطيع أن نتبيّن كيف فهم القدماء حقيقة الاستعارة وطبيعتها، فقد كان «تصوير جماليات الإدراك الاستعاري في تراثنا القديم لا يخلو من صعوبة، والنظرة الغالبة أنَّ الناقد العربي يرد الاستعارات إلى مقابلاتها من الحقائق، ويخضع نشاطها التصويري للفهم المعجمي للكلمات ويتَّخذ على الدوام موقف (الإيضاح) التعليمي الذي يبرز اتجاهه إلى الأصل اللغوي واستعمال القياس الذي يلجأ إليه كثيراً كما يقتنع المتلقّي بالمدلول»(٥٥٧).

وقد وضع النقّاد والبلاغيّون شروطاً للحكم على الاستعارة بالحسن أو القبح، وهي «شروط يدور معظمها حول (الوضوح)، و(القرب من الحقيقة)، و(مراعاة ما جرت به العادة)، و(أقرّه العرف) أو (الذوق السليم)، و(ارتاحت إليه النفس)»(٥٥٨).

إنَّ القرب من الحقيقة والوضوح وما إلى هنالك من شروط ترتبط ارتباطاً مباشراً بموافقتها العقل والصدق الواقعي، فما أجازه العقل من الاستعارة فهو جائز، وما رفضه فهو مرفوض.

لقد كانت الاستعارة «هي المحك والمنطلق البديعي الذي احتكم إليه كثير من النقاد، احتكام نظر موضوعي عقلي، وليس احتكام تأويل فني مجازي، فكان أن نظروا إلى الاستعارة موصولة بقرينة عقليّة، وليس بسياق فنّي، كونهم يتطلّبون الاستعارة القريبة التي يبدو التناسب بين المستعار منه والمستعار له واضحاً، على نحو يبعده عن الغموض متصفاً بقرب المآخذ، منظوراً إليها على أنَّها صادرة عن شاعر مطبوع جار على سنن الأقدمين بعيد عن التكلّف»(٥٥٩).

وقد توافرت هذه الصفات عند بعض الشعراء المولّدين في بعض أشعارهم، لذلك لاقت قبولاً من النقاد واستحساناً، ومن بين هؤلاء الشعراء أبو نواس؛ إذ إنّه «لمّا كانت استعارته صادرة عن طبع شعري رفيع وذوق جمالي صافٍ، تنطلق من ذات الشاعر غير محدودة بمعقولية القرائن، يوحي بدلالتها

---

(٥٥٦) كبابة (الخصومة بين الطائيين) ص٧٠.

(٥٥٧) سلّوم، تامر (نظرية اللغة والجمال في النقد العربي). ط١، دار الحوار – سورية، ١٩٨٣م، ص٢٧٤.

(٥٥٨) غاليم، محمد (التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم). ط١، دار توبقال – الدار البيضاء – المغرب، ١٩٨٧م، ص٢٦.

(٥٥٩) غركان (مقوّمات عمود الشعر) ص٢٥٥.

الجماليّة سياق النص... فقد جاءت كثير من استعاراته موافقة لمعايير نقد القدماء، وكثير منها لم يصل معها النقد المحتكم إلى مقومات مسبقة أو غير نصيّة أحياناً إلى حكم نقدي جمالي»[٥٦٠] فقد مثّل الجرجاني في وساطته للاستعارة الحسنة بقول أبي نواس:

جريتُ مع الصِّبا طلق الجمُوح وهان عليَّ مأثور القبيح

وقوله يصف الكأس:

بنينا على كسرى سماءَ مُدامةٍ مكلّلة حافاتُها بنجوم[٥٦١]

وفي العمدة ذكر ابن رشيق في باب الاستعارة أمثلة عن الاستعارة الحسنة لبعض الشعراء المولّدين، يقول: «ومن كلام المولّدين قول أبي نواس:

بصحنِ خدٍّ لم يغضْ ماؤه ولم تَخضه أعين الناس

فعلَّق على البيت قائلاً: «البديع كلّ البديع عجز البيت»[٥٦٢].

وذكر له أيضاً قوله:

فإذا بدا اقتادت محاسنُه قَسْراً إليه أعنَّةَ الحدق

وأشار إلى أنَّ البديع «أعنّة الحدق»، وقوله: «اقتادت»[٥٦٣].

ويقصد ابن رشيق بالبديع هنا الاستعارة بما فيها من إبداع وجدّة وبراعة.

كما ذكر له ابن المعتز في (البديع) عدّة أبيات تدلُّ على جميل استعاراته، منها قوله:

صهباءُ تفترسُ العقول فما ترى منها بهنَّ سوى السُّباتِ جراحا[٥٦٤]

([٥٦٠]) غركان (مقومات عمود الشعر) ص٢٥٦.

([٥٦١]) الجرجاني (الوساطة) ص٣٥.

([٥٦٢]) ابن رشيق (العمدة) ١/٢٧٦.

([٥٦٣]) نفسه ١/٢٧٦-٢٧٧، وفي البيت الأخير يصف غلاماً؛ أي إنه يقتاد الأعين وكأنها موثوقة بأعنّة إليه.

([٥٦٤]) ابن المعتز (البديع) ص١٦.

وقوله:

في مجلسٍ ضحك السرور به عن ناجذيه وحلّت الخمرُ[٥٦٥]

وقوله كذلك:

عرم الزمان على الذين عهدتهم بك قاطنين، وللزمان عرام[٥٦٦]

إنَّ أكثر ما يلاحظ قارىء هذه الأبيات أثر الاستعارة في التشخيص، وكأنَّ الخمرة كائن وحشي يفترس ويفتك، وكأنَّها إنسان يدخل إلى مجالس الشّراب، وكأنَّ الزمان وحشٌ ضارٍ يفتك بمن كان يقطنه.

لقد ظهرت صنعة أبي نواس الفنية وقدرته البارعة في الاستعارة التي تقوم «بدور جوهري في كل خطاب، ولاسيما الشعر بما تبثّه في الجمادات من حياة وتشخيص»[٥٦٧] فقد ذكر عبد القاهر الجرجاني أنَّ من خصائص الاستعارة أنَّك «ترى بها الجماد حيّاً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخُرس مبينةً... وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنَّها قد جسمت حتّى رأتها العيون»[٥٦٨].

لقد كانت الاستعارة وسيلة في وصفه الخمر ومجالسها وشرّابها وشعاعها وتأثيرها في شاربها، وكان الرائد في هذا المجال، وقد استحسن له أبو هلال العسكري مثل هذه الاستعارات في الصناعتين منها قوله:

فاسقني البكر التي اختمرت بخمار الشيب في الرحمِ

---

(٥٦٥) نفسه ص١٧.

(٥٦٦) ابن المعتز(البديع) ص٢٠. عرم: اشتدت شراسته.

(٥٦٧) مفتاح، محمّد (تحليل الخطاب الشعري – استراتيجيّة التناص)، ط١، دار التنوير – بيروت، ١٩٨٥م، ص١٢٦.

(٥٦٨) الجرجاني (أسرار البلاغة) ص٣٣.

ثمَّت انصات الشباب لها   بعد أن جازت مدى الهرمِ
فهي لليوم الذي بُزلت   وهي تلو الدهر في القدمِ(٥٦٩)

لقد لجأ أبو نواس إلى الاستعارة والتشخيص ليصف قدمها، فقد ارتدت هذه الخمر رداء الشيب وهي في الرحم أي في الدن، ثمَّ عادت شابّة قويّة كما كانت في عهدها الماضي.

إنَّ قبول النقّاد مثل هذه الاستعارات وغيرها من الاستعارات التي وردت عن الشعراء القدماء وبعض المولّدين هو موافقتها عيار الاستعارة؛ القائم على قرب المأخذ، والوضوح، وتناسب المستعار منه والمستعار له، وموافقتها العقل، وقد ذكر ابن المعتز من أمثلة هذه الاستعارات في البديع، يقول: «من بديع الاستعارة عند المولدين قول بشار بن برد:

شربنا من فؤاد الدنِّ حتّى   تركنا الدنَّ ليس له فؤاد

وقوله:

صببتِ هواكِ على قلبه   فضاق وأعلن ما قد كتمْ
وبيضاءَ يضحك ماءُ الشبا   ب في وجهها لك أو يبتسمْ
ألا أيُّها السائلي جاهلاً   ليعرفني أنا أنف الكرَمْ

وكذلك قوله:

تَبِعَتْ عطاياهُ مواهِبَهُ   كالسَّيل مُتَّبعاً قفا مَطَرِه(٥٧٠)

إنَّ الاستعارات التي وردت في الأبيات السابقة مثل: (الدن ليس له فؤاد) ، و(صببتِ هواكِ...) ، و(يضحك ماء الشباب...) ، و(تبعت عطاياه مواهبه...) ، كلّها استعارات تتّسم بأنَّ لها قرائن واضحة وقريبة المأخذ لا تحتمل تأويلات كثيرة ولذلك استحسنها النقّاد.

وقد أُعجب النقّاد، لاسيّما العسكري، بقول مسلم بن الوليد:

---

(٥٦٩) العسكري (الصناعتين) ص٣٠٠. خمار: سكر، انصات: عاد. جازت: تجاوزت.

(٥٧٠) ابن المعتز (البديع) ص١٩.

تجري الرياح بها حسرى مولّهةً حَيْرَى تلوذُ بأطراف الجلاميدِ(٥٧١)

فقد رسم مسلم بوساطة أسلوب الاستعارة صورة الصحراء الموحية بالغربة، فاستعار للرياح صورة المرأة الحسرى المولّهة، وما إعجاب النقّاد بهذه الاستعارة إلاّ لتناسب أركان جملة الاستعارة.

أمّا الاستعارات التي وردت عن بعض المولدين والتي لم تتفق وهذه الشروط، فقد رفضوها واستقبحوها، إذ إنّهم أخذوا على أبي نواس نفسه بعض الاستعارات، بسبب عدم التناسب العقلي بين المستعار منه والمستعار له، فقد أخذ عليه ابن قتيبة قوله:

حتّى الذي في الرِّحْم لم يكُ صورةً بفؤادهِ من خوفه خفقانُ(٥٧٢)

إنَّ أبا نواس في رأي ابن قتيبة قد «جعل لما لم يخلق بعد و لم يصوَّر فؤاداً يخفق»(٥٧٣)، وهذا لا يوافق العقل وهو صنو الاستعارة البعيدة، وقد فضَّل القدماء الاستعارة القريبة على البعيدة، فقد قال ابن رشيق: «لو كان البعيد أحسن استعارة من القريب، لما استهجنوا قول أبي نواس:

بُحَّ صوتُ المال ممّا منك يشكو ويصيحُ

فأيّ شيء أبعد استعارة من صوت المال؟ فكيف حتى بُحَّ من الشكوى والصياح، مع ما أنَّ له صوتاً حين يوزن أو يوضع [.....] وكذلك قول بشّار:

وجذّت رقابَ الوصلِ أسيافُ هجرها وقدّت لرِجْلِ البينِ نعلين من خدّي

فما أهجن رجل البين، وأقبح استعارتها! ولو كانت الفصاحة بأسرها فيها، وكذلك رقاب الوصل»(٥٧٤).

لقد نظر ابن رشيق في هاتين الاستعارتين إلى «مدى استساغة العرف لهما وما جرى مجراهما، وهذا حكم أخلاقي موضوعي، وليس نظراً جماليّاً شعريّاً»(٥٧٥). وهذا لا يدلّل على خروج بشار على

---

(٥٧١) العسكري (الصناعتين) ص٣٢١.

(٥٧٢) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ٢/٧٩٠.

(٥٧٣) نفسه ٢/٧٩٠.

(٥٧٤) ابن رشيق (العمدة) ١/٢٧٠.

طرائق القدماء في إبداع الشعر، بل على النقيض من ذلك يدلُّ على تمسّكه بها، من جهة انطلاقه منها، ومحاولة الإضافة إليها[٥٧٦].

وذكر أبو هلال العسكري أنَّ «من قبيح استعارات أبي نواس قوله في الخمر:

توهمتها في كأسها فكأنّما — توهمتُ شيئاً ليس يدركُ بالعقلِ

وصفراءُ أبقى الدهرُ مكنونَ روحها — وقد مات من مخبورها جوهر الكلِّ

فما يرتقي التكييف منها إلى مدى — تُحَدُّ به إلا ومن قبله قبلِ[٥٧٧]

فقد عدّهُ «خارجاً إلى المحال، مشوباً بسوء الاستعارة وقبيح العبارة لأنه جعلها لا تدرك بالعقل، وجعل لا أوّل لها، وقوله: «جوهر الكل» و«التكييف» في غاية التكلف، ونهاية التعسّف، ومثل هذا من الكلام مردود، لا يشتغل بالاحتجاج عنه له، والتحسين لأمره»[٥٧٨] ومقولته في مدح الرشيد:

وأخفتَ أهل الشرك حتّى إنَّه — لتخافك النطفُ التي لم تُخلقِ[٥٧٩]

فقد رأى القاضي الجرجاني أنَّ هذا «من المحال الفاسد، وله باب غير هذا، وكل هذا عند أهل العلم معيب مردود، ومنفي مرذول، وإن كان أهل الإغراب وأصحاب البديع من المُحدَثين قد لهجوا به، واستحسنوه، وتنافسوا فيه، وبارى بعضُهم بعضاً به»[٥٨٠].

من هذه المقولة نستطيع أن نقول: إنَّ الشعراء المولّدين الذين استخدموا الاستعارة التي تتصف بالبعد عن القرينة، وتحتاج إلى طول النظر في تأمل دلالة التناسب بين عناصر الاستعارة، وتكون بعيدة المأخذ فيتّسع فيها التأويل، فإنَّهم شعراء خارجون على عمود الشعر وما ارتضته الذائقة النقديّة

---

(٥٧٥) غركان (مقومات عمود الشعر) ص٢٤٢.

(٥٧٦) مقومات عمود الشعر ص٢٤٢ بتصرّف.

(٥٧٧) العسكري (الصناعتين) ص٤٠٢.

(٥٧٨) نفسه ص٤٠٢.

(٥٧٩) ديوان أبو نواس ص٤٠١.

(٥٨٠) الوساطة ص٤٢٨.

السائدة آنذاك في عيار الاستعارة بغية الصنعة، إذ إنّها «أصبحت وسيلة للتحسين والتعجيب، وهـذا أدّى إلى [عدّها] من أساليب الصنعة»[٥٨١].

لقد ذكر القاضي الجرجاني في وساطته عن الاستعارة ما يأتي: «أمَّا الاستعارة فهي أحد أعمـدة الكلام، وعليها المعوَّل في التوسيع والتصرّف، وبها يُتوصـل إلى تـزيين اللفـظ وتحـسين الـنظم والنثر....... وقد كانت الشعراء تجري على نهج منها قريب من الاقتصاد، حتى استرسل فيه أبو تمّام ومال إلى الرخصة فأخرجه إلى التعدّي، وتبعه أكثر المُحدَثين بعده، فوقفوا عند مراتبهم من الإحـسان والإساءة،، والتقصير والإصابة...»[٥٨٢].

إنَّ تحديد القاضي الجرجاني لها يحدّد صلتها بعمود الشعر أو يتحدّد مكانها مع الأصول الفنية للأداء الأدبي، فهي تُعد مسايرة لهذه الأصول ما لم تخرج عن هذا النطاق، فتصبح هي كل ما يعوّل عليـه الأديب، على النحو الذي صنعه أبو تمام في شعره، حين استرسل وأطلق لخياله العنان فأخرجه ذلـك إلى التعدّي، وكان قدوة لمن جاء بعده، فخلطوا بين الإحسان والإساءة والتقصير والإصابة[٥٨٣].

إذن إن أكثر من تميّز من الشعراء المولّدين بهذا النوع من الاستعارات أبو تمّام:

استعارات أبي تمّام:

لقد اتُّهم أبو تمّام بخروجه على عمود الشعر وسنن الأقدمين من خـلال إسـرافه في اسـتخدام الاستعارات البعيدة غير موصولة بقرينة عقليّة، مع أنَّ عيار الاستعارة الذي وصفه القدماء القائم على تقريب التشبيه في الأصل، يُضعف العمل الفني، وفيه إغفال لضرورة مراعاة أنَّ لكل عنـصر ذوقـه الخاص في صوره الشعريّة، إذ إنَّ الاستعارة عند المولَّدين «تخضع لذوق العصر وحضارته ورقته وترفه وظرفه»[٥٨٤].

([٥٨١]) كبابة (الخصومة بين الطائيين) ص٨٧.

([٥٨٢]) الجرجاني (الوساطة) ص٤٢٨-٤٢٩.

([٥٨٣]) عيد (المذهب البديعي)، ص٢٩٩ بتصرّف.

([٥٨٤]) درواش (خطاب الطبع والصنعة) ص١٨٨.

لقد استهجن النقّاد هذا النوع من الاستعارة، ولاسيّما الآمدي والجرجاني والعسكري وابن رشيق والمرزوقي وغيرهم، واستمرّت هذه النظرة إلى الاستعارة إلى أن جاء عبد القاهر الذي أقام «تصوّراً للاستعارة [أدق] من تصوّرات كثير من سابقيه، وأكثر استناداً إلى أسس ومبادىء نظريّة واضحة محدّدة»[٥٨٥]... ورأى أنَّ الاستعارة لا يمكن أن تُعالج علاجاً هيناً أو عجولاً، «وفي الاستعارة – بعد – من جهة القوانين والأصول شغل للفكر، ومذهب للقول، وخفايا ولطائف تبرز من حجبها بالرفق والتدريج والتلطف والتأني»[٥٨٦].

لقد وجد الآمدي في الاستعارة جمالاً من خلال موافقتها اللغة والذوق والفطرة وعمود الشعر الذي سبق الحديث عنه، أمّا عبد القاهر فيرى أنَّ «جماليّات الاستعارة لا ترجع إلى قوّة الشبه أو المبالغة التي تحدث عنها النقاد من قبله، وإنّما ترجع إلى التركيب النحوي المستخدم في تكوينها»[٥٨٧]. وفي هذا المجال لابدَّ من الإشارة إلى أنَّ النقاد القدماء رفضوا الاستعارة المكنيّة التي تقوم على أساس النقل الدلالي للألفاظ، لكنَّهم آثروا عليها الاستعارة التصريحيّة؛ إذ إنَّ التمايز التشبيهي في العلاقة بين طرفي الاستعارة يبقى مُحافظاً عليه في هذا النوع من الاستعارة، يقول المرزوقي: «ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار، لأنَّه المنقول عمّا كان له في الوضع إلى المستعار له»[٥٨٨].

إنَّ الذي يحذف في الاستعارة التصريحيّة هو المستعار له (المشبَّه)، ويبقى المستعار (المشبه به) ، وهو الذي يقصده من قوله: «ثم يكتفى بالاسم المستعار».

إنَّ معظم استعارات أبي تمّام التي رفضها الآمدي استعارات مكنيّة، وإن توسيع عبد القاهر إطار علاقة المشابهة بين الاستعارة «يجعل مفهوم الاستعارة نفسه أكثر طواعية لأن يحتوي داخله استعارات أبي تمام والمتنبي وغيرهما، ممّن يلحّ على تشخيص الجامد وتجسيد المعنوي، أو يخلع على الكائنات غير الإنسانية حياة وخصالاً إنسانية. بل إنَّ هذا التصوّر لن يجعل أمثال تلك الاستعارات في حكم

---

(٥٨٥) عصفور (النقد الأدبي) ص٢٢٠.

(٥٨٦) نفسه ص٧٠.

(٥٨٧) سلّوم (نظرية اللغة والجمال في النقد العربي) ص٢٨٥.

(٥٨٨) المرزوقي (شرح الحماسة) ص١١.

الاستعارة الرديئة، وإنَّما سيجعلها من قبيل الاستعارات الجيّدة التي يمكن أن تحتل مرتبة أعلى من مرتبة الاستعارة العاديّة أو التصريحيّة؛ لأنَّ هذه الاستعارات المكنيّة تتطلّب حذقاً ومهارة، لا تتطلّبها الاستعارات التصريحيّة وحدها»(٥٨٩).

لقد كثرت الاستعارات في شعر أبي تمّام وغلبت على التشبيه، وهذا يدلُّ على «روح التجريد بصفة عامّة»(٥٩٠)، وقد اعتمد الشعر عنده «على العقل قبل اعتماده على تلك النفحة الفطرية التي تجعله ينقاد لصاحبه، ويطيع له. وأبو تمّام أشدّ الناس إدراكاً لهذه السمة من سمات فنّه»(٥٩١)، فهو القائل في شعره:

ولو كان يفنى الشعرُ أفناه ما قَرَت ... حياضُك منه في العصورِ الذواهبِ
ولكنّه صوبُ العقول إذا انجلت ... سحائبُ منه أُعقِبَتْ بسحائبِ(٥٩٢)

لقد سبق الحديث عن عصر أبي تمّام، وانتشار العلوم والثقافات الأجنبيّة والعقليّة والفلسفية بأنواعها المختلفة وأثر ذلك في أشعار المولّدين، «وقد أعلى الجرجاني من قيمة العقل في (أسرار البلاغة)، فجعله المقياس الذي يميز به الشعر فأكثر من ثَمّ من الحديث عن الصنعة العقلية في الصور البيانية، وربط الصنعة العقلية بالذوق»(٥٩٣)،ولعل هذا ما قصده بالقلوب الفطنة في قوله: «و لم تأتلف هذه الأجناس المختلفة للمتمثل، و لم تتصادف هذه الأشياء المتعادية على حكم المشبه، إلا لأنه لم يراعِ ما يحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل، و لم يعنَ بما تناله الرؤية بل بما تعلَّق الرويّة، و لم ينظر إلى الأشياء من حيث تُوعى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة»(٥٩٤).

---

(٥٨٩) عصفور (النقد الأدبي) ص٢٣٨.
(٥٩٠) بدوي (أبو تمّام وقضية التجديد في الشعر) ص١٠.
(٥٩١) البهبتي (تاريخ الشعر العربي) ص٤٩٩.
(٥٩٢) ديوان أبي تمام ١٥١/١. قرت: جمعت. صوب العقول: مطرها. انجلت: انكشفت.
(٥٩٣) كبّابة (نظرية الطبع والصنعة) ص٢٩.
(٥٩٤) الجرجاني (أسرار البلاغة) ص١٢٩.

لقد أطلق أبو تمّام لخياله العنان في استخدام الاستعارات، وذمّه النقاد كثيراً وبالغوا في ذمّه، إذ مثّل الجرجاني باستعاراته للاستعارة السّيئة، وقال عنه بعد أن ذكر أشعاره الآتية: «فإذا سمعت بقـــول أبي تمام:

باشـــرت أســـبابَ الغـــنى بمـــدائحٍ ضربت بـــأبواب الملـــوك طبـــولا

وبقوله:

لها بـــين أبـــواب الملـــوك مزامـــرٌ من الذِّكْر لم تنفخ ولا هـــي تزمـــرُ

وبقوله:

إذا ما الدهرُ جـــرَّ جـــرت أيـــادي يديـــه فغـــشَّت الـــدنيا ظـــلالا

فاسدُد مسامعك، واستغشِ ثيابك، وإيَّاك والإصغاء إليه، واحذر الالتفات نحوه، فإنَّه ممّا يُصدىء القلب ويُعميه، ويطمس البصيرة، ويكدّ القريحة»[٥٩٥].

وقد أكثر النقّاد من نعوت الاستهزاء باستعارات أبي تمّام ولاسيّما عندما ذكر الأخادع في شـــعره مثل قوله:

فـــضربْتَ الـــشتاءَ في أخدعيـــه ضربةً غادَرَتْـــه عَـــوداً ركوبـــا[٥٩٦]

وقوله:

يا دهرُ قوّم مـــن أخـــدعيك فقـــد أضججتَ هذا الأنام من خُرُقِكْ[٥٩٧]

وعندما جعل الفؤاد يشيب في قوله:

شاب رأسي ومـــا رأيـــت مـــشيب الرأس إلاّ من فضل شـــيب الفـــؤاد

---

(٥٩٥) الجرجاني (الوساطة) ص٤٠-٤١.

(٥٩٦) ديوان أبي تمّام ١٣٦/١. الأخدعان: عرقان في العنق. العَود: البعير المسن. الركوب: المذلَّل.

(٥٩٧) ديوانه ٤٣٧/١. الخرق: الحمق.

قالوا: «فيا سبحان الله، ما أقبح مشيب الفؤاد، وما كان أجراه على الأسماع في هذا وأمثاله»(٥٩٨).

وقد احتكم كثير من النقّاد – ولاسيّما الآمدي – في آرائهم إلى التفسير الحرفي، إذ إنَّ الآمدي لم يدقق ويتمهّل في مثل هذه الاستعارات و لم يبحث في الجانب الذي تظهر فيه محاسنها، كما احتكم في كثيرٍ من الأحيان إلى العرف في أقوال أبي تمّام، مثل قوله:

أجدر بجمرةٍ لوعة إطفاؤها بالدمع أن تزداد طول وَقودِ

إذ يعلق الآمدي بقوله: «وهذا خلاف ما عليه العرب، وضدّ ما يعرف من معانيها، لأنَّ المعلوم من شأن الدمع أن يطفىء الغليل، ويبدّد حرارة الحزن، ويزيل شدة الوجد، ويعقب راحة»(٥٩٩) وقد يقصد أبو تمّام هنا أنّه لا شيء يبرد له حزنه وهمّه، ونفى عن البكاء صفة إطفاء الغليل....كما أخذوا عليه استعارته في وصف الحلم:

رقيق حواشي الحلم لو أنَّ حلمَهُ بكفّيك ما ماريتَ في أنَّه بُرْدُ

فقد علّق الآمدي على هذا البيت ذاكراً قول ابن المعتز فيه بأنّه هو القول الذي «أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت»(٦٠٠)، ثم يقول: «والخطأ في هذا البيت ظاهر، لأنّي ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة، وإنّما يوصف بالعظم والرجحان والثّقل والرزانة»(٦٠١).

لقد غاب عن أذهان النقّاد في احتكامهم إلى العرف والتفسير الحرفي للفظ في استعارات أبي تمّام أنَّ للشعر لغته الخاصّة، وأنَّ ما يفعلونه قد «يفسد الشعر، ويصيبه بالجفاف، والتفسير العقلي للصورة

---

(٥٩٨) المرزباني (الموشح) ص٤٧٢.

(٥٩٩) الآمدي (الموازنة) ٢/٢٠٩.

(٦٠٠) نفسه٢/١٤٣.لابدَّ من الإشارة إلى أنني لم أعثر على قول ابن المعتز لا في البديع ولا في طبقات الشعراء.

(٦٠١) نفسه٢/١٤٣.

الشعريّة قد لا يفي أو لا يخدم قضية البناء الشعري، [إذ إنه] بناء يعتمد في أساسه على إثارة الوجدان، والتأثير بالعاطفة أكثر ممّا يعتمد على الإقناع والدقّة العقلية»(٦٠٢).

وقد استحسن النقّاد بعضاً من استعارات أبي تمّام، وكانت موافقة لما اشترطوا فيها من شروط، فقد أُعجب الجرجاني بقوله:

أدنت نقاباً على الخدّين وانتقبت ... للناظرين بقَدٍّ ليس ينتقبُ

وقوله:

وكم سرق الدُّجى من حُسن صبر ... وغطى من جلاد فتى جليد

وقوله:

ويضحك الدهر منهم عن غطارفةٍ ... كأنّ أيامهم من حُسنها جُمَعُ(٦٠٣)

وقد خرَّج له بعض استعاراته البعيدة ولاسيّما التي جعل فيها للدهر سواعد وأخادع، وبيّن أنّه عندما يفعل ذلك ويطلب أبو تمام من الدهر تقويمهما «فإنما يريد اعدلْ ولا تجرْ، وأنصفْ ولا تحفْ. لكنّه لّما رآهم قد استجازوا أن ينسبوا إليه الجور والميل، وأن يقذفوه بالعسف والظلم، والخرق والعنف، وقالوا: قد أعرض عنّا وأقبل على فلان، وقد جفانا وواصل غيرنا، وكان الميل والإعراض إنَّما وقع بانحراف الأخدع وازورار المنكب، استحسن أن يجعل له أخدعاً، وأن يأمر بتقويمه»(٦٠٤).

وقد فسَّر له ابن المعتز بعض استعاراته الغريبة، وأوّلها و لم يرفضها، فمثلاً يقول أبو تمّام مخاطباً منزلاً:

يا منزلاً أعطى الحوادث حُكمَها ... لا مَطْلَ في عِدَةٍ ولا تسويفا
أرسى بناديك الندى وتنفست ... نَفَساً بعَقْوَتك الرياحُ ضعيفا

---

(٦٠٢) الفيل (القيم الفنية المستحدثة) ص٢٧٧.

(٦٠٣) الجرجاني (الوساطة) ص٣٦-٣٧.

(٦٠٤) نفسه ص٤٣٢-٤٣٣.

ولئن ثوى بك مُلقياً بِحرانه ضيقُ الخُطوب لقد أصابَ مُضيفا[٦٠٥]

يقول ابن المعتز: «المعنى أنّه أصاب موضعاً يضيف إليه فيه، أي يميل إليه؛ لأنَّ أهله قد فارقوه. ومُضيفٌ مُحالٌ؛ لأنَّ البلد لا يُضيف؛ ولأنَّ الزمانَ لا يحتاج، وإنّما المعنى أنَّ الزمان مال عليك فأصاب موضع محلٍ ومترلٍ»[٦٠٦].

وفسَّر له استعارة أخرى في قوله:

يا سهمُ كيف يُفيق من سُكْر الهوى حَرّانُ يُصبَحُ بالفِراق ويُغبَقُ
عمري لقد نَصَح الزمانُ وإنَّه لَمِنَ العجائبِ ناصحٌ لا يُشفِقُ[٦٠٧]

يقول ابن المعتز موضحاً كلام أبي تمّام في استعارته (نصح الزمان): «أي أدّبك بما يُريك من غيره واختلافِه، والزمان لا يُشفق على أحدٍ؛ لأنَّه يأتي على الإنسان بما يُقضى عليه، فقال: من العجائب أن ينصحك الدهر وهو لا يشفق»[٦٠٨].

إنَّ هذا الاستحسان من النقّاد كان قليلاً ونادراً مقارنةً بالاستعارات التي ذمّوها واستهجنوها، واتّهموه فيها بالخروج على عمود الشعر، الذي هو في نظرهم الاستعارة القريبة الواضحة، والملائمة بين المستعار منه والمستعار له، وموافقتها العقل، على أنَّ هذا الفهم «فيه غلو وإسراف، لأنَّهم تصوّروا عمود الشعر بمعزل عن استعمالات الشعراء الكبار مثل زهير، ولكن عمود الشعر عندهم عبارة عن صفات إحصائية. والعبرة بالكثرة والقلة العدديّة والذي هو أقرب إلى الصواب أن يكون عمود الشعر مستخلصاً من روائع الآثار، بغض النظر عن قلّتها بالقياس إلى غيرها»[٦٠٩].

الغموض الفنّي في استعارات أبي تمّام:

---

(٦٠٥) ابن المعتز (البديع) ص٢٢.

(٦٠٦) ابن المعتز(البديع) ص٢٢.

(٦٠٧) نفسه ص٢٢.

(٦٠٨) نفسه ص٢٢-٢٣.

(٦٠٩) ناصف، مصطفى (نظرية المعنى في النقد العربي). ط٢، دار الأندلس، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م، ص١٠٩.

من خلال الآراء السابقة للنقّاد في استعارات أبي تمّام تبيَّن أنَّهم كانوا «يعتدّون بالوضوح والصراحة كونهما يحققان وصول المعنى إلى المتلقّي من غير تأمّل أو إجهاد فكر في الصور البيانيّة للتعبير الشعري، وكان التفنّن في الأسلوب الشعري يجعل الشعر متصنّعاً، ممّا يقلّل من إيضاح الشاعر لفكرته وغرضه، ويضعف من التجاوب العاطفي بين الشاعر والمتلقّي في العمليّة الشعريّة»[٦١٠].

ومن هنا يتّضح بأنَّه نتج عن هذا النوع من الاستعارة التي استخدمها أبو تمّام وبعض الشعراء المولّدين الغموض في فهم الدلالة، إذ إنَّ المرزوقي الذي انتصر لمذهب البديع عند أبي تمّام نعت استعاراته بالمشقّة التي أدّت إلى غموض في المعنى وتوعير في اللفظ، يقول في ذلك: «حامل في الاستعارات كل مشقّة، متوصّل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف وبماذا عثر، متغلغل إلى توعير اللفظ وتغميض المعنى أنّى تأتّى له وقَدَر»[٦١١].

والغموض نفسه يختلف قبوله ورفضه بين ناقد وآخر، وعلى العموم «إن مفهوم الغموض يرجع خصوصية الدلالة في الشعر إلى سماتٍ تتصل بطبيعة تكونه. وقد اقترن ذم الغموض في التفكير النقدي بتعارضه مع طبيعة الوظيفة البلاغيّة التي تقتضي الإبانة والوضوح... وقد عُدت تعمية الدلالة التي تقترن بغموض الإجراء المجازي في اللفظ ظاهرة سلبيّة تشير إلى ملامح التكلُّف ومعالم الصنعة»[٦١٢]. يقول عبد القاهر الجرجاني: «والمعقّد من الشعر والكلام لم يذمَّ لأنَّه ممّا تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأنَّ صاحبَه يعثر فكرك في متصرفه، ويشيك طريقك إلى المعنى، ويوعّر مذهبك نحوه، بل ربَّما قسّم فكرك وشعَّب ظنّك حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب»[٦١٣].

وفي مجال الحديث عن الغموض لابدَّ من الإشارة إلى أنَّ هناك نوعين من الغموض، غموض غايته تعقيد الكلام وكدّ القريحة من دون أن يؤدّي أيّ معنى، بل يؤدي إلى التضليل والتعمية، وغموض تكون غايته تعدّد الدلالة وغنى الإيحاء وهو ما يُطلق عليه اسم (الغموض الفنّي)، يقول عبد القاهر

---

(٦١٠) غركان (مقومات عمود الشعر) ص٢٩٤.

(٦١١) المرزوقي (شرح حماسة أبي تمّام) ص٤.

(٦١٢) سيرجيّة (مقومات البنية الفنية في الشعر المحدث) ص٨٧.

(٦١٣) الجرجاني (أسرار البلاغة) ص١٢٥-١٢٦.

الجرجاني: «... وإنّما يزيد الطلب فرحاً بالمعنى وأنساً به، وسروراً بالوقوف عليه إذا كـــان لـــذلك أهلاً، فأمّا إذا كنت معه كالغائص في البحر، يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح ثمّ يخرج الخـــرز فالأمر بالضد ممّا بدأت به. ولذلك كان أحق أصناف التعقيد بالذم ما يتعبك ثمّ لا يجـــدي عليـــك، ويؤرقك ثمَّ لا يورق لك»(٦١٤).

ومن النقّاد من استحسن الغموض في الشعر؛ فيرى عبد القاهر الجرجاني أنَّ براعة الشاعر تكون في إقامة علاقة بين الأشياء وضمّها في إطار فكري يوحي بالقرب وهو غير قريب، يقول: «وإنّها لصفة تستدعي جودة القريحة والحذق الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقـــة ويعقد بين الأجنبيّات معاقد نسب وشبكة، وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمـــل إلا لأنّهمـــا يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرها... فإنَّك تجد الـــصورة المعمولة فيها كلّما كانت أجزاؤها أشدّ اختلافاً في الشكل والهيئة ثمَّ كان التلاؤم بينها مع ذلـــك أتم والائتلاف أبين كان شأنها أعجب والحذق لمصوّرها أوجب»(٦١٥).

كان أبو تمّام رائد مذهب الغموض في هذا العصر، فهو صاحب صنعة عقليّة «ومن يطلب اللـــذة العقليّة في الفن لابدَّ أن يعجب بهذا الشاعر المتفلسف الذي ما يزال يستهدف للخواطر الباطنة والمعاني العويصة»(٦١٦).

إنَّ المسألة في شعر أبي تمّام ليست مسألة صعوبة أو تعمية في المعاني كما اتّهمه النقاد، ولاســـيما الآمدي، بل هي مسألة اتجاه جديد في الشعر، إذ إنَّ هذا الشاعر أعلن عن هذا الاتجـــاه في الـــشعر العربي «فقد تطوّر هذا الشعر وتطوّر معه صاحبه ولم يعد عملاً شعبياً بل أصبح عملاً عقليّاً راقيـــاً، فالشاعر ليس من واجبه أن يترل إلى الجمهور بل يجب على الجمهور أن يصعد إليه. وهذه الفكـــرة فكرة ارتفاع الشعر عن الجمهور نراها عند أبي تمّام لأوّل مرة في تاريخ الشعر العـــربي ......، لقـــد أصبح الشعر ترفاً وأصبح الشاعر لا يقصد إليه إلاّ ليرضي الطبقة المثقفة الممتازة، لا ليعبّر عن شـــعور

---

(٦١٤) نفسه ص١٢٠.

(٦١٥) الجرجاني(أسرار البلاغة)ص١٢٧.

(٦١٦) ضيف (الفن ومذاهبه) ص٢٤١.

الجمهور كما كان الشأن في القديم. وإذن فليس من حق ناقد غير مثقف بالثقافة الحديثة أن يطلب إلى أبي تمام الترول من هذا الأفق الذي اختاره لنفسه .... إنَّما هو من حق المثقفين في عصره بالثقافة الحديثة الذين يسميهم الآمدي أصحاب المعاني والفلسفة»[٦١٧].

لقد أكَّد عبد القاهر الجرجاني في مواضع متعددة ضرورة تناسب حسن الاستعارة مع خفاء التشبيه، ذلك لأنَّ «التجلّي الفعلي لظاهرة الغموض يرتبط بالاستعارة التي تعبث بصفة الوضوح وتخلّ بمطلب التمايز بين الأشياء»[٦١٨]،يقول عبد القاهر الجرجاني: «واعلم أنَّ من شأن الاستعارة أنَّك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاءً، ازدادت الاستعارة حسناً، حتّى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألّف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه، خرجت إلى شيءٍ تعافه النفس، ويلفظه السمع، ومثال ذلك قول ابن المعتز:

أَثمرتْ أغصانُ راحته بجنان الحسن عُنّابا

ألا ترى أنَّك لو حملت نفسك على أن تُظهر التشبيه وتُفصح به، احتجت إلى أن تقول: أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي الحسن، شبيه العنّاب من أطرافها المخضوبة، وهذا ما لا تخفى غثاثته، من أجل ذلك كان موقع العناب في هذا البيت أحسن منه في قوله:

وعضّت على العُنّابِ بالبرد

وذلك لأنَّ إظهار التشبيه فيه لا يقبح هذا القبح المفرط، لأنّك لو قلت: «وعضَّت على أطراف أصابع كالعناب بثغرٍ كالبرد»، كان شيئاً يتكلّم بمثله وإن كان مرذولاً»[٦١٩].

لقد أوضح عبد القاهر في النص السابق ضرورة الغموض في الشعر، وأنَّه سمةٌ لابدَّ منها «وأنَّ مفهوم جودة الاستعارة يمكن أن يعدّل ليشكّل كل ما يتصل بنصرة تداعيات الإيحاء، ومن ثمَّ يغدو تجسيد المعنوي وتشخيص المجرد وإضفاء الحياة الإنسانيّة على الأشياء الجامدة من علامات القوّة الفنية،

---

(٦١٧) نفسه ص٢٤٠.

(٦١٨) سيرجيه (مقومات البنية الفنية) ص١٠٠.

(٦١٩) الجرجاني، عبد القاهر (دلائل الإعجاز). تح: محمود محمد شاكر. ط٥، مكتبة الخانجي – القاهرة، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٤م ص٤٥٠-٤٥١.

وتتحدّد قيمة الصورة الاستعارية – على أساس هذا المفهوم – تبعاً لما تمتلكه من قدرة على تكثيف الفكرة، وتوجيه المعنى بتقييده أو التوسّع فيه عبر الإيجاز والتداعي بعيداً عن كل ما يتصل بوضوح الصورة الذهنيّة أو وضوح عناصر التشابه مع الواقع الخارجي، بل إنَّ هذا الوضوح سرعان ما يؤول إلى سرعة الاستدلال، ويفقد الصورة جانباً كبيراً من ألقها، لأنَّه يبدد طاقات التكثيف التي تحتويها»[٦٢٠].

إنَّ الذي يقرأ شعر أبي تمّام لا يستطيع إنكار ما فيه من صعوبات في فهم مراد الشاعر في بعض الأحيان، لكنَّ شعره في الواقع غامض ينمُّ على تعمّق أبي تمّام بالفلسفة والفكر الدقيق، كما ينمُّ على تميّز صنعة الشعراء في تلك الآونة، ولاسيّما هذه الصنعة العقليّة بما فيها من غموض وتعدّد الدلالة وتنوّع الإيحاء، وابتكار للصور والأفكار الجديدة، والعمق في التصوير والدقة في التفكير، وكان أبو تمّام خير ممثّل لهذه الصنعة، وهناك أمثلة كثيرة تعبّر عن هذا النوع من التفكير يقول مثلاً في وصف روض:

ومعرَّسٍ للغيثِ تخفِقُ بينه ... راياتُ كلِّ دُجُنَّةٍ وطفاءِ
نَشَرَتْ حدائِقَهُ فصرنَ مآلفاً ... لطرائفِ الأنواءِ والأنداءِ
فسقاهُ مسكَ الطلِّ كافور الصَّبا ... وانحلَّ فيه خيطُ كلِّ سماءِ[٦٢١]

لقد أراد أبو تمّام بالرايات السحب التي يتلألأ البرق في أطرافها كما هي الرايات في أثناء هبوب الريح، وذكر في البيت الثالث أنَّ مسك الطل يسقي الروض كافور الندى، وهي صورة معقّدة، فقد يكون مراده من مسك الطل الرائحة العطريّة التي تعبق من الروض بعد هطول المطر الخفيف، وقد يقصد بكافور الندى تلك القطرات البيضاء على أوراق الروض فهي كالكافور، فهي صورة معقّدة تعتمد على الغرابة «وهذا تلوين عقلي غريب يتضوّع به ديوان أبي تمام كما يتضوّع الزهر بشذاه...

(٦٢٠) سيرجية (مقومات البنية الفنية) ص١٠١.

(٦٢١) ديوان أبي تمام ١/٨٦-٨٧. المعرّس: المترل يترل به المرتحلون في آخر الليل. الدجنة هنا: السحابة المظلمة. وطفاء: ذات أهداب، ويقصد بها خيوط المطر. الرايات هنا: البرق. طرائف: مفردها طريفة: الجديدة. الأنواء: المطر. الأنداء: المطر الخفيف.

إنه تصوير طريف قلّما يقع في ذهن شاعر إلاّ هذا الذي يستوعب الثقافة والفلسفة، وتتحوّلان عنده إلى طرائف من العمق في التفكير والتصوير»(٦٢٢).

وفي نهاية المطاف لابدَّ من الإشارة إلى أنَّه مهما يكن من أمر الغموض فإنَّ «اللغة في الشعر لغة معقدة كثيفة، لا تكمن جماليتها في الدلالة المفردة التي تتحرك حركة آلية في نطاق علاقات محدّدة، وإنَّما تكمن في سعة مدار المعنى ووفرة الدلالات المتعدّدة التي تمد التركيب بطاقات متجدّدة من الإيحاء، وهي سعة تؤكد في واقع الأمر أنَّ الدلالة في الشعر ذات طبيعة حدسيّة يصعب أن تقاس بمقياس الوضوح، ومن ثمَّ فهي لابدَّ أن تفارق الدلالة الحقيقيّة التي يتطابق فيها الدال مع المدلول تطابقاً تاماً لتضيف إلى بنية المعنى مزيداً من الغنى والإطلاق»(٦٢٣).

وهذا الغموض نفسه، سواءٌ أكان في التشبيه أم في الاستعارة بوصفهما عنصرين من عناصر عمود الشعر، كان خروجاً على عمود الشعر الذي يقرُّ الوضوح، وهو من سمات الصنعة عند الشعراء المولّدين، كما إنّنا لا نستطيع أن نعمّم هذه الظاهرة على الشعراء جميعهم، إنَّما اتّسم بها من خرج على عنصر المقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، ولاسيّما بشّار وأبي تمّام، وكان للنزعة العقليّة التي نزعها هؤلاء الشعراء أثرٌ كبير في لجوئهم إلى هذا الأمر.

إنَّ خروج المولّدين على عمود الشعر أسهم كثيراً في تطوّر الشعر العربي وإن تعصَّب النقّاد للطريقة التقليديّة، ذلك لأنّه «من طباع النفس البشريّة أنّها تعدّ الجديد غريباً تأنف منه، وترفضه بداية، ثمَّ إذا ثبت لها أنه لن يهدم بناءً أصيلاً، وأنَّه يقدّم شيئاً جديداً جميلاً أقبلت عليه على تدرج وأطوار وفق معرفتها له، وطول ألفتها له، إذا ثبت لقوارع الأيّام وخطوبها، فإذا لفظته الحياة مات غير مأسوف عليه»(٦٢٤).

---

(٦٢٢) ضيف (الفن ومذاهبه) ص٢٤٥.

(٦٢٣) سيرجيّة (مقوّمات البنية الفنية) ص١٠٤.

(٦٢٤) حسين (عمود الشعر) ص١٢٣.

فقد لقي التباعد بين ركني التشبيه – الذي يُعدُّ خروجاً على عمود الشعر – استحسان بعض النقّاد وعلى رأسهم عبد القاهر، ولم يقتصر تطوّر الشعر على هذا الأمر، بل إنَّه أصاب أجزاء القصيدة وعناصرها كما سيتبيَّن في الفصل القادم إن شاء الله تعالى.

الفصل الخامس

أثر صنعة المولّدين في بنية القصيدة

أوّلاً. أثر الصنعة في المعاني الشعريّة:

أ. المعاني المولّدة.

ب. المعاني المبتكرة.

ج. أساليب عرض المعاني:

١. طريقة التضاد.

٢. طريقة التعليل.

ثانياً. أثر صنعة المولّدين في المعجم الشعري:

أ. الميل بالألفاظ إلى الرقة والسهولة.

ب. استعمال الألفاظ الأعجميّة.

ج. استعمال ألفاظ الفلسفة والمنطق.

ثالثاً. أثر صنعة المولّدين في أوزان الشعر.

تجديد المولَّدين في الأوزان وأسبابه.

ظواهر التجديد في الأوزان:

١- استخدام الأوزان الخفيفة والمجزوءة.

٢- إحياء بعض الأوزان.

٣- استنباط أوزان جديدة من الدوائر العروضيَّة.

رابعاً. أثر صنعة المولّدين العقليّة في الإطار الخارجي للقصيدة:

أ. براعة المطلع

ب. حسن التخلّص

ج. حسن المقطع

أثر صنعة المولّدين في بنية القصيدة:

سبق الحديث في الفصل السابق عن أثر صنعة المولّدين في الجانب التصويري وما نجم عن ذلك من غموض في المعنى، وقد كان للنزعة العقليّة أثرها في ذلك، كما برز أثرها في عناصر القصيدة أي في اللفظ و المعنى و الوزن و الصورة، وفي شكل القصيدة فيما يخصُّ المطالع وطريقة الانتقال إلى الغرض الرئيس ومقطع القصيدة، وسوف نتبيَّن أثر هذه الصنعة وكيفيّة خروج الشعراء على عمود الشعر الذي يتألّف من هذه العناصر.

وفي هذا المجال لابدَّ من الإشارة إلى أنَّ «مذهب الصنعة في الشعر يتفق مع الجانب العقلي، أي أنَّ الشعر [في جانبٍ منه] يخضع للضبط و[الوعي] والرقابة العقليّة التي تتمثّل بالقوّة الصانعة(٦٢٥) .... فأصبح مفهوم الصنعة مقترناً بالعقل والإدراك»(٦٢٦).

(٦٢٥) القوة الصانعة: هي القوة التي تمكّن الشاعر من ضم بعض الألفاظ والمعاني والتركيبات النظميّة والأساليب إلى بعض مراعياً فيها التدرج.

(٦٢٦) د. محمد (أثر النزعة العقليّة) ص١٨٢. وذكر أستاذنا-نفع الله به- أنَّ «اقتران الصنعة بالعقل اتضح في نظرة ابن طباطبا إلى الصناعة الشعريّة، إذ نراه يربط العمليّة الشعريّة بالتصوّر النظري، وهو ما يتعلق بإنشاء فكرة العمل الأدبي في الذهن، ثم يربطها بطور الإخراج والصياغة التي هي إخراج الفكرة من الذهن إلى حيّز الوجود» ص١٨٢.

لم تكن المؤثرات العقليّة في شعر المولّدين تطول عناصر الشعر عامة، إذ نجد أثرها واضحاً في الصور التشبيهيّة والاستعاريّة، وربّما اشتدَّ أثرها في المعاني والألفاظ، ولكن بصور متفاوتة، ونلمح أثراً لتلك النزعة في الأوزان الشعريّة كما سنتبين في دراسة كل عنصر على حدة.

أولاً. أثر صنعة المولَّدين في المعاني الشعريّة:

كانت المعاني تحوز اهتمام الشعراء المولَّدين في العصر العباسي، فقد تناولوا المعاني القديمة وولّدوا منها معانيَ أخرى تتلاءم مع بيئتهم وحضارتهم وثقافتهم، فبدت وكأنّها جديدة من صنعهم، كما أنَّهم لجؤوا إلى ابتكار معانٍ جديدة تفوق العد والحصر، ودخلت أفكار فلسفية إلى أشعارهم كان لها أثر في أساليب عرضهم المعاني، كما كان لها أثر في دخول الغموض إلى بعض المعاني، ومن هنا وُصفت بعض معانيهم بالخروج على عمود الشعر.

لقد بلغ من إبداع المولّدين في المعاني أن استشهد النقاد بمعانيهم على الرغم من تعصّبهم للقدماء، يقول أبو الفتح عثمان بن جنّي: «المولّدون يستشهد بهم في المعاني كما يُستشهد بالقدماء في الألفاظ»[٦٢٧]، وقد استحسن ابن طباطبا إغرابهم في المعاني، يقول: «والشعراء في عصرنا إنَّما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يغربون من معانيهم، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم»[٦٢٨].وقد ذكر ابن رشيق أسباب رواية الناس أشعار المولَّدين يقول: «قال ابن وكيع وقد ذكر أشعار المولَّدين: إنَّما تُروى لعذوبة ألفاظها، ورقتها، وحلاوة معانيها وقرب مأخذها...»[٦٢٩].

ومن بين الشعراء الذين افتنوا في المعاني: أبو نواس، إذ كان عالماً بالمعاني،واشتهر في ذلك، وعندما سمع النظّام هذه الأبيات:

([٦٢٧]) ابن رشيق (العمدة) ٢/٢٣٦.

([٦٢٨]) ابن طباطبا (عيار الشعر) ص١٥.

([٦٢٩]) ابن رشيق (العمدة) ١/٩٢.

يـــا عاقـــد القلـــب عنّـــي هلَّـــــا تـــــذكرت حــــلا

تركـــــت مـــــني قلـــــيلاً مـــــن القليـــــل أقـــــلاّ

يكـــــــاد لا يتجـــــــزّأ أقـــــلّ في اللفـــــظ مـــــن لا

فقال لأبي نواس: «أنت أشعر الناس في هذا المعنى، والجزء الذي لا يتجزأ من دهرنا الأطول نخوض فيه ما خرج لنا فيه من القول ما جمعته أنت في بيت واحد»(٦٣٠).

وقد استشهد ابن طباطبا للمعنى البارع بقول لمسلم بن الوليد، يقول: «فأمّا المعنى الـــصحيح البارعُ الحسنُ، الذي قد أبرز في أحسن مظهر وأبهى كسوة، وأرقِّ لفظٍ، فقول مسلم بن الوليد الأنصاري:

وإنّـــي وإسماعيـــلُ بعـــد فراقـــهِ لكالغمد يوم الروعِ زايلـــهُ النَـــصْلُ

فإن أغش قومـــاً بعـــده أو أزرهُـــمُ فكـــالوحش يدينـــها مـــن الأنْـــس

وذكر ابن المعتز أنَّ في البيتين«معنى لا يتفق للشاعر مثله في ألف سنة»(٦٣٢)

إنَّ المعنى عندما يُصاغ صياغةً فنيّةً من قبل الشاعر يطلق عليه اسم المعنى الشعري، «ويكتسب مزيته لا لكونه معنى منفصلاً أو فريداً إن هو دلَّ على براعة الشاعر وقدرته على التوليد أو الإبداع، وإنّما يكتسب قيمته فيما يؤديه من وظائف تخدم الغرض المراد، فترابط المعاني من حيث الصياغة المتكاملة تحدّد ما إذا كان ذلك المعنى جيداً [أو رديئاً]» (٦٣٣).

---

(٦٣٠) المهزمي، أبو هفان عبد الله بن أحمد بن حرب (أخبار أبي نواس). تح: عبد الستار أحمد فرّاج، دار مصر للطباعة، د.ت، ص٦٤.

(٦٣١) ابن طباطبا (عيار الشعر) ص٩٢.

(٦٣٢) ابن المعتز(طبقات الشعر)ص٢٣٥.

(٦٣٣) محمد (أثر النزعة العقليّة في القصيدة العربيّة) ص٢٤٧.

وقد ركَّز قدامة بن جعفر على طريقة صياغة المعنى[٦٣٤]، فالشاعر يقول ما يشاء شـرط أن يراعي صحة المقابلة والتفسير والتقسيم، ويبتعد عن المبالغة والتناقض والاستحالة، لذلك فـإنَّ المعاني التي تحقّق هذه الشروط «غاية الصناعة الشعريّة، وقد حرص قدامة على مراعاتها لأنّه أراد أن يرسم منطقاً للشعر، فانطبق منطقه على أصول منطق العقل، ولهذا كان أوّل مـن حـدّد جودة الشعر بصحة المعنى من حيث التقسيم والمقابلة والتفسير والتكافؤ، وجعل أضدادها دالـة على رداءة المعنى أو فساده»[٦٣٥].

ومن هنا فقد وُصفت بعض المعاني التي أتى بها الشعراء المولّدون بخروجها على عمود الشعر؛ لأنَّها تخالف العقل والعرف وتوصف بالإحالة، إذ إنَّ عيار المعنى عند المرزوقي هو «أن يعـرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبـول والاصـطفاء، مستأنـساً بقرائنه، خرج وافياً، وإلاّ انتقص بمقدار شوبه ووحشته»[٦٣٦]، وبناءً على ذلك فـإنَّ «صـحة العقل في المبدع تترك أثرها في المعنى الشعري عند صهره في مرآة الشاعر المبدعة، ويكون المعنى متخذاً صورته من طبيعة عقل صاحبه ورؤيته وآفته في نفسه أو بدنه»[٦٣٧].

وقد أتى أبو نواس بأمثال هذه المعاني التي تخالف العرف ولا يقبلها العقل مثل قوله الشهير:

وأخفت أهل الـشركِ حتّـى إنَّـه   لتخافُك النُّطـفُ الـتي لم تُخلَـقِ

---

(٦٣٤) في حين إن ابن طباطبا «ركز على ماهية المعنى ولم يهمل طرق صياغته، فألزم الشاعر بإعداد المعاني وحصرها بالغرض المقصود، ومن ثم إحضار المباني والأوزان لها، وتحسين هيئاتها وتتميم مقاطعها، وعني بالصياغة والتأليف، وإلى جانب المعيار كشف به جودة المعاني أو رداءتها، فأرجع المعنى إلى العقل فما قبله وأقر بصدقه وصوابه فهو جيد، وما مجّه وتبين كذبه فهو رديء» (أثر النزعة العقلية) ص٣١٠.

(٦٣٥) المرجع السابق ص٢٥٠.

(٦٣٦) المرزوقي (شرح ديوان الحماسة) ٩/١.

(٦٣٧) حسين (عمود الشعر) ص١٥٤.

فجعل قدامة هذا المعنى ضرباً من الغلو(٦٣٨)، وكذلك من أمثلة الإحالة والتناقض التي جمع فيها بين معنيين متقابلين من جهة واحدة قوله يصف الخمر:

كأنَّ بقايا ما عفا من حَبَابِها　　　تفاريق شيبٍ في سَوَادِ عِذَارِ(٦٣٩)

فشبَّه حباب الكأس بالشيب، وذلك قول جائز، لأنَّ الحباب يشبه الشيب في البياض وحده، لا في شيء آخر غيره، ثمَّ قال:

تردّت به ثمَّ انفرى عن أديمها　　　تفرِّي ليلِ عن بياضِ نهارِ(٦٤٠)

فالحباب الذي جعله في هذا البيت الثاني كالليل، هو الذي كان في البيت الأوّل أبيض كالشيب، والخمر التي كانت في البيت الأول كسواد العذار، هي التي صارت في البيت الثاني كبياض النهار، وليس في هذا التناقض منصرف إلى جهة من جهات العذر، لأنَّ الأبيض والأسود طرفان متضادان وكل واحد منهما في غاية البعد عن الآخر، فليس يجوز أن يكون شيء واحد يوصف بأنه أبيض وأسود»(٦٤١).

وأتى أبو نواس بمعانٍ يمتنع وقوعها في الواقع، وأطلق عليها قدامة اسم «إيقاع الممتنع»، وذكر بأنَّها من عيوب المعاني، وفرّق بين الممتنع والمتناقض بقوله: «المتناقض لا يكون، ولا يمكن تصوّره في الوهم، والممتنع لا يكون، ويجوز أن يتصوّر في الوهم»(٦٤٢)، ومثّل للممتنع بقول أبي نواس:

يا أمينَ الله عش أبداً　　　دُم على الأيام والزَّمنِ

---

(٦٣٨) قدامة (نقد الشعر) ص٦٠.

(٦٣٩) عفا: درس وبلي. الحباب: الفقاقيع التي تعلو الماء أو الخمر. العذار: جانب اللحية، أي الشعر الذي يحاذي الأذن.

(٦٤٠) تردّت به: اتخذته رداء. انفرى: تشفق وانشق. أديم النهار: بياضه.

(٦٤١) قدامة (نقد الشعر) ص٢٠٧.

(٦٤٢) نفسه ص٢١٣.

يقول قدامة: «فليس يخلو هذا الشاعر من أن يكون تفاءل لهذا الممدوح بقوله: عش أبداً، أو دعا له، وكلا الأمرين، مما لا يجوز، مستقبح»[٦٤٣].

إنَّ هذه المعاني لا يقبلها العقل، ومن هنا فقد نُظر إليها على أنَّها خروج على عمود الشعر لأنَّ المعنى الذي يقبله العقل صحيح جيّد، أمّا إذا مجّه ونفاه وتبيّن كذبه فهو رديء مرفوض.

ومن صور الخروج على عمود الشعر في مسألة المعاني أيضاً: الغموض، فقد سبق القول بأنَّ طريقة استعمال المولّدين الاستعارة وعدم المناسبة بين المستعار والمستعار له أدّت إلى الغموض، فكذلك حبُّهم الإغراب في المعاني واستعانتهم بالمعاني الفلسفيّة أدّت إلى الغموض، وهذا عُدَّ خروجاً على سُنن الأقدمين؛ لأنَّ الشفافية والوضوح والإبانة من أهم شروط المعنى عند النقاد إذ إنَّ «بعض الغموض يرتدُّ إلى مجاوزة حد شرف المعنى وصحته. والمقصود بشرف المعنى علوّه عن نظر متلقّيه علوّاً لا يُشْكِل ولا يعتاص عليه، فإذا تجاوز الشاعر هذا الحد فقد كسر عمود الشعر بدقته التي لطفت إلى حد الخفاء المفتقر إلى إجهاد العقل وكدّ النفس. وهذا عائد إلى مسألة شفافية النص عن معانيه الداخليّة، فإذا كان المعنى خافياً بعلوّه أو انخفاضه فإنَّ ذلك يعيب شفافية النص، أو صفاءه وصفحة انعكاسه لمتلقّيه»[٦٤٤].

إنَّ هذا الغموض في المعاني« وإن كان يتطلب من المتلقي جهداً في إدراك المقصود، ولكنّه لا يدلُّ على عجز الأديب في الإبانة، أو قصوره عن الإفصاح»[٦٤٥]، وهذه الظاهرة ليست سمة أو مذهباً تميز به الشعراء المولّدون جميعهم، وإنَّما أكثر الشعراء الذين سلكوا هذا الطريق أبو تمّام، فقد احتاجت بعض معانيه إلى كدّ الذهن والغوص والاستنباط، يقول الآمدي: «وإن كنت تميل

---

(٦٤٣) نفسه ص٢١٣.

(٦٤٤) حسين (عمود الشعر) ص١١٨.

(٦٤٥) الشعلان (قضايا النقد الأدبي في مقدّمة شرح حماسة أبي تمام للمرزوقي) ص١٣٠.

إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك فأبو تمّام أشعر عندك لا محالة»[٦٤٦].

وكذلك من قضايا المعاني التي ظهرت عندهم التوليد، فقد ظهر نجاحهم في توليد المعاني وتجديدهم في كثير من الأفكار، وهو الذي «أمدَّ شعرهم بالحياة أكثر من أي شيء آخر، وقد كان هذا استجابة للحياة الجديدة أكثر منه تمرداً وثورة على عمود الشعر وتقاليد العرب في الصياغة والأفكار»[٦٤٧]. وسبقت الإشارة إلى رأي ابن رشيق في الشاعر الذي لا يكون عنده «توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه .... كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة»[٦٤٨].

وأكثر من تميّز من الشعراء المولّدين في توليد المعاني: أبو نواس، فقد ولّد كثيراً من المعاني واستخرج دقائقها ودفائنها.

ومن روائعه قوله:

إذا امتحن الدنيا لبيب تكشفتْ　　　له عن عدوٍ في ثيابِ صديق»[٦٤٩]

ويرى القاضي الجرجاني أنَّ قول أبي نواس هذا «مأخوذ من قول جرير:

بعثنَ الهوى ثمَّ ارتمينَ قلوبنا　　　بأسهم أعداءٍ، وهنَّ صديق»[٦٥٠]

فقد انتبه الجرجاني لقضيّة أخذ أبي نواس من جرير معنى انطلاق السهم من كنانة صديق. ومن المعروف أنَّ القدماء أكثروا من وصف الدمن، والمعنى ذاته أخذه أبو نواس ولكن عرضه في صورة جديدة بما تتطلبه حضارته وعصره، يقول:

---

(٦٤٦) الآمدي (الموازنة) ١/٥.
(٦٤٧) أبو كريشة (النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث) ص١٤٢.
(٦٤٨) ابن رشيق (العمدة) ١/١١٦.
(٦٤٩) ديوان أبي نواس ص١٩٣.
(٦٥٠) الجرجاني (الوساطة) ص٢٠٦.

لِمَن دِمَنٌ تــزدادُ حُـــسنَ رُســومِ   على طولِ ما أقوتْ وطيـــبِ نـــسيمِ
تجافى البلى عنـــهنَّ حتّـــى كأنَّمـــا   لبسنَ على الإقواءِ ثوبَ نعـــيمِ[٦٥١]

إنَّ التوليد في المعنى لا يتأتّى إلا من شاعرٍ اطّلع اطلاعاً واسعاً على أشعار القدماء؛ أي أنَّه لا يستطيع أيّ شاعر الإقدام على هذا الأمر ما لم يكن مثقفاً بالشعر وعالماً به، وهذا ما كان لأبي نواس وأبي تمام أيضاً[٦٥٢]، فقد روي أنَّ رجلاً أنشد دعبل بن علي قول أبي تمام:

فلقيتُ بين يـــديكَ حلـــوَ عطائـــه   ولقيتَ بـــين يـــدي مـــرَّ ســـؤالهِ
وإذا امـــرؤ أســـدى إليّ صـــنيعةً   من جاهه، فكأنّها مـــن مالـــهِ[٦٥٣]

فزعم دعبل أنَّه أخذ معنى البيتين من قوله:

إنَّ امـــــرأً أســـــدى إليَّ بــــشافع   إليه ويرجو الـــشكر منّـــي لأحمـــقُ
شفيعَك فاشـــكر في الحـــوائج أنّـــه   يصونك عن مكروهها وهو يُخلِـــقُ

فقال له الرجل: والله لئن كان أخذ هذا المعنى وتَبِعتَهُ فما أحسنت، وإن كان أخذه منك لقد أجادَ، فصار أولى به منك»[٦٥٤].

أمّا المجال الذي أبدع فيه المولّدون في المعاني كثيراً وبرز تميّزهم فيه هو: ابتكارهم المعاني.

---

(٦٥١) ديوان أبي نواس ص٤٤٧.

(٦٥٢) ومن الشعراء الذين أبدعوا في توليد المعاني بعضها من بعض واستقصائها واقترن اسمه بالتوليد في المعنى: ابن الرومي، وهو من شعراء العصر العباسي الثاني، يقول ابن رشيق: «كان ابن الرومي ضنيناً بالمعاني، حريصاً عليها، يأخذ المعنى الواحد ويولده، فلا يزال يقلبه ظهراً لبطن، ويصرفه في كل وجه وإلى كل ناحية حتى يميته، ويعلن أنه لا مطمع فيه لأحد» (العمدة) ٢/٢٣٨.

(٦٥٣) ديوان أبي تمام ٢/٢٩.

(٦٥٤) الصولي (أخبار أبي تمام) ص٦٤.

المعاني المبتكرة عند الشعراء المولّدين:

اعتمدت صنعة الشعراء المولّدين على الأفكار الجديدة والمعاني المخترعة، فالتغيُّر الذي طـرأ على الحياة العباسيّة في جوانبها المختلفة، لاسيّما التطوّرات العقليّة والثقافيّة، ونـشاط حركـة الترجمة، وانتشار فرق المتكلّمين وسّع في مدارك الشعراء وزاد في معانيهم وأفكارهم، فكان أن أبدعوا في التعبير عن متطلّبات الحياة الجديدة، وكان للثقافة والفلسفة التي طرأت علـى هـذه الحياة أثرٌ كبير في هذا الجديد، إذ إنَّ المعاني الفلسفيّة جزءٌ من المعاني الجديـدة، وإن كانـت مأخوذة عن شعوب أخرى وليست من ابتكارهم، إلاّ أنَّها جديدة عند العرب والشعراء علـى حدٍّ سواء، وكان لهذه المعاني الفلسفيّة أثر كبير في طريقة عرضهم المعاني ولاسـيّما أسـلوبي التضاد والتعليل كما سنرى.

وقد قدّم الصولي المولّدين في ابتكار معانٍ جديدة لم يسبقهم إليها الشعراء المتقدّمون، وغضَّ الطرف عن قضيّة الزمن، وأعطى الأهميّة لجودة المعاني والإحسان فيها يقول: «فقد وجـدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلَّم القدماء بها، ومعانيَ أومؤوا إليها، فأتى بها هؤلاء وأحـسنوا فيهـا وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان، والناس له أكثر اسـتعمالاً في مجالـسهم وكتبـهم وتمثلـهم ومطالبهم»[٦٥٥].

واشتُهر بشّار في معانيه المخترعة، بل إنَّ هذا الأمر كان سبباً في إطلاق اسم (أبي المُحـدَثين) عليه، فقد فتق أكمام المعاني، وزعم صاحب (زهر الآداب) «أنَّ لبشار اثني عشر ألف قصيدة، ولو اختير من كل قصيدة بيت لاستندر، ومن ندرت له اثنا عشر ألف بيت فهو أشعر النـاس،

---

(٦٥٥) نفسه ص١٧.

وكان بشار أرق المحدثين ديباجة كلام، وسُمّي أبا المحدثين، لأنه فتق لهم أكمام المعاني، ونهج لهم سبيل البديع فاتبعوه»(٦٥٦).

ومن أمثلة جديد بشّار الذي انفرد به و لم يسبق إليه أحد قوله:

أمن تجنّي حبيبٍ راح غضبانا أصبحت في سكرات الموت سكرانا
لا تعرف النومَ من شوقٍ إلى شَجَنٍ كأنّما لا ترى للناس أشجانا
أودُّ من لم ينلني من مودته إلاّ سلاماً يردُّ القلب حيرانا
يا قومُ أذني لبعض الحي عاشقة والأذنُ تعشقُ قبل العين أحيانا(٦٥٧)

فهذه المعاني في الأبيات السابقة لاسيّما البيت الأخير من المعاني المبتكرة التي لم يسبق أحد بشاراً فيها. وقال في النسيب يخاطب عبدة:

لم يطل ليلي ولكن لم أنم ونفى عنّي الكرى طيفٌ أَلَمْ
فاهجُرِ الشوق إلى رؤيتها أيُّها المهجورُ إلاّ في الحُلُمْ
حدّثيني عن كتابٍ جاءني منكِ بالذّمّ وما كنتُ أُذمّ(٦٥٨)

فالقدماء كانوا يصفون الليالي التي يسهرها المحبّون بالطول، أمّا بشّار فقد أقرَّ الحقيقة المعروفة وهي أنَّ الليل لم يطل وبقي على طبيعته، ولكنَّ عدم نومه هو الذي يوحي بطوله. ويقول في مدح عقبة بن سلم:

ليس يعطيك للرَّجاءِ ولا الخوْفِ ولكنْ يلذُّ طعمَ العطاءِ(٦٥٩)

---

(٦٥٦) الحصري القيرواني (زهر الآداب وثمر الألباب).تح:علي محمد البجاوي،ط٢، دار إحياء الكتب العربية- مصر،٤٧٢/٢.

(٦٥٧) ديوان بشّار ص٤١٥.

(٦٥٨) الديوان ص٤١١.

(٦٥٩) الديوان ص١٤.

وقد استفاد بشّار من معاني الفلاسفة وتردّده على حلقات المتكلّمين والمعتزلة، وأفاد من أفكارهم فأجراها في شعره بشكلٍ واضح.

ومن شعراء هذا العصر الذين أجادوا في ابتكار المعاني الجديدة: أبو نواس، وقد سبق ذكر آراء النقّاد في نظرتهم إلى معانيه وإبداعه فيها، ومن أمثلة المعاني المبتكرة قوله في الخمر:

في كؤوسٍ كأنهنَّ نجومٌ جارياتٌ بروجُها أيدينا
طالعاتٍ مع السُّقاةِ علينا فإذا ما غَرَبْنَ يغرُبْنَ فينا(٦٦٠)

فهذا التصوير الجديد البديع لكؤوس الخمرة وتشبيهها بالنجوم لم يُسمع من قبل أبي نواس فكان من المعاني المبتكرة.

وقد جاء بأفكار جديدة متصلة بالفلسفة أو المذهب الكلامي كما صرّح بذلك ابن رشيق وقد عابه عليه مثل قوله:

سخنت من شدّة البرودة حتّى صِرْتَ عندي كأنك النار
لا يعجبُ السامعون من صفتي كذلك الثلجُ باردٌ حارُ

إذ يقول ابن رشيق: إن هذا مذهب كلامي فلسفي، ومثله قوله:

فيك خلاف لخلافِ الذي فيه خلافٌ لخلاف الجميل(٦٦١)

وقد رآه ابن رشيق مجيداً في هذا المعنى حين قال في التشكيك:

ألا لا أرى مثلي امترى اليومَ في رسْمِ تَغَصُّ به عيني ويَلْفظُهُ وهمي
أتَتْ صُوَرُ الأشياء بيني وبينه فظنّي كَلا ظن وعلمي كَلا علمِ(٦٦٢)

---

(٦٦٠) ديوان أبي نواس ص٣٠.

(٦٦١) ابن رشيق (العمدة)٢/٨٠.

(٦٦٢) ابن رشيق (العمدة) ٦٨/٢، الديوان ص٣١٦. امترى: شك.

وقد يكون إعجاب ابن رشيق تأتّى «من جهة مشاكلة اللفظ للمعنى، وغلبة قوة الصياغة أو السبك الشعري، وكأنّهم ينظرون للشعر على أنه تجربة في صياغة اللفظ أكثر من كونه تجربة في التعبير الشعري»[٦٦٣].

وكان مسلم بن الوليد أيضاً من الشعراء المولَّدين الذين أبدعوا في المعاني، وكان يصنع شعره صناعة، وينقّح كلامه أيّما تنقيح «ويتحرّى مظاهر الجمال في أسلوبه، ويلاحقها حتّى يخرج شعره لطيفاً في المعاني رقيقاً في القول»[٦٦٤] وقد سبق ذكر قول ابن قتيبة عنه «إنّه أوّل من ألطف في المعاني، ورقق في القول، وعليه يعوّل الطائي في ذلك»[٦٦٥].

وقد أبدع في المعاني كثيراً لاسيّما اختراعه كثيراً منها، مثل قوله فيمن أهدى إليه التُّرُنْج[٦٦٦]، وهو يتمنّى لو أهداه وصاله لكان ذلك ألذ إلى قلبه، وذلك في قوله:

جزى اللهُ من أهدى التُّرُنْجَ تحيةً ... ومنَّ بما يهوى عليه وعجَّلا

أتتنا هدايا منه أشبهَنَ ريحهُ ... وأشبه في الحسن الغزالَ المكحّلا

ولو أنَّه أهدى إليَّ وصالَهُ ... لكان إلى قلبي ألذَّ وأفضلا[٦٦٧]

وقد وصف الحرب التي تنكحها البيض والقنا، وجعل المنايا طلاق هذه الحرب، وكان أبو تمّام قد تمثّل هذا المعنى كما أشار ابن قتيبة، يقول مسلم:

إذا ما نكحنا الحربَ بالبيضِ والقنا ... جعلنا المنايا عند ذاك طلاقها[٦٦٨]

ومن معانيه الجديدة قوله في شارب الخمر:

---

(٦٦٣) غركان (مقومات عمود الشعر) ص٢٤٧.

(٦٦٤) بابتي، عزيزة فوّال (الإطار الأدبي في مطلع العصر العباسي) ط١، دار الشمال للطباعة، لبنان، ١٩٨٦م، ص٩٠.

(٦٦٥) الشعر والشعراء ٢/٨٢٢.

(٦٦٦) الترنج: نوع من الفاكهة يكثر بأرض العرب وهو من جنس الليمون.

(٦٦٧) الشعر والشعراء٢/٨٣١ ، ديوان مسلم ص٣٣٥-٣٣٦.

(٦٦٨) الشعر والشعراء٢/٨٢٣ ، ديوان مسلم ص٣٢٨.

أديرا عليَّ الراحَ لا تــشربا قبلــي ... ولا تطلبا من عند قــاتلتي ذَحْلــي
إذا ما علتْ منّــا ذؤابــةَ شــاربٍ ... تمشَّت بنا مشي المقيَّد في الوحْلِ(٦٦٩)

فقد وصف شارب الخمر بأنّه يمشي في الوحل ذلك لأنّ الخمرة تمشَّت في جسمه وأدَّت إلى تقييده، وهو «وإن استجدّ في تصوير ما تفعله الخمرة بشاربها إلاّ أنَّه سار على نهج القــدماء في مخاطبة من يسقي الخمر بقوله «أديرا» و«لا تشربا» و«لا تطلبا» تماماً كما وقف امرؤ القــيس واستوقف وبكى واستبكى في قوله:

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومترل...»(٦٧٠).

لقد أكثر مسلم من المعاني الجديدة وفي شتّى الأغراض، ففي مجال الرثاء قال في يزيــد بــن مزيد وقد انتهجه من بعده:

أحــــقٌّ أنَّــــه أودى يزيـــــدُ ... تأمَّــل أيُّهــا النــاعي المــشيدُ
تأمّل من نعيــت وكيــف فاهــت ... به شــفتاك؟ كــان بهــا الــصعيدُ
أحــامي المجــد والإســلام أودى ... فمــا لــلأرض ويحــك لا تميــدُ
تأمَّل هل تــرى الإســلام مالــتْ ... دعائمُــهُ وهــل شــاب الوليــدُ
وهل تسقي الــبلادَ عــشارُ مُــزنٍ ... بــدِرّتها، وهــل يخــضرُّ عــودُ

ثمّ يقول:

فــإن تجمــد دمــوعُ لئــيمِ قــومٍ ... فليس لدمعِ ذي حَسَبٍ جمــودُ(٦٧١)

فالأبيات السابقة تضجُّ بالمعاني الجديدة، والتي استحقَّت أن تُتبَّع من بعده، فقد انتهج هــذه المعاني من بعده شعراء مثل «مطيع بن إياس وأبي نواس، وإبراهيم بن العبّاس»(٦٧٢).

---

(٦٦٩) ديوانه ص٣٣-٤٢.
(٦٧٠) بابتي (الإطار الأدبي في مطلع العصر العباسي) ص٩١.
(٦٧١) ديوان مسلم ص١٤٦-١٤٧.

واشتُهر أبو تمّام في هذا العصر بمعانيه المخترعة مع اتّهام النقّاد كثيراً منها بـالغموض، إلاّ أنَّ اطّلاعه الواسع على الثقافات الأخرى ومعرفته بالفلسفة والمنطق أدّت إلى اتساع أفقه وإدراكه ووعيه واختراعه كثيراً من المعاني. ومن أمثلة هذه المعاني قوله:

وإذا أراد الله نـشر فـضيلةٍ — طويت أتاح لها لـسان حـسودِ

لولا اشتعال النار فيما جـاورت — ما كان يُعرف طيبُ عَرفِ العودِ(٦٧٣)

وقد استمدَّ أبو تمّام من المعاني الدينيّة معاني جديدة مخترعة، مثل قوله:

وإن لم يجدْ في قِسمة العُمـر حيلـةً — وجاز له الإعطـاءُ مـن حـسناتهِ

لجاد بها مـن غـير كُفـرٍ بربِّـه — وآساهُمُ من صـومه وصـلاته(٦٧٤)

فالمعنى القديم المعروف أنَّ «العطاء لا يكون إلاّ ببذل المال، وأمّا التصدُّق بالحسنات فهذا من المعاني الجديدة التي أتى فيها أبو تمّام»(٦٧٥).

ومن المعاني الجديدة التي أبدع فيها أبو تمّام تلك التي استمدّها من أفكار الفلسفة ومناهجها، والمنطق ومذاهب المتكلّمين والمعتزلة.

واستخدم القياس المنطقي في شعره كثيراً، ومن أمثلة ذلك قوله:

وطولُ مُقامِ المرءِ في الحـيِّ مُخلِـقٌ — لديباجتيـه فـاغترب تتجـدَّدِ

فإنّي رأيت الشمس زيـدَتْ محبَّـةً — إلى الناس أن ليست عليهم بسرمدِ(٦٧٦)

---

(٦٧٢) بابتي (الإطار الأدبي في مطلع العصر العباسي) ص٩٣.

(٦٧٣) ديوان أبي تمام ٢٢٣/١.

(٦٧٤) ديوانه ١٨٧/١. آساهم: سوّاهم بنفسه.

(٦٧٥) محمد (أثر النزعة العقليّة) ص٢٥٣.

(٦٧٦) ديوان أبي تمّام ٢٤٨/١. مخلق: مبل. لديباجتيه: لوجهه.

فقد قاس بشكلٍ منطقي طلوع الشمس وغيابها وحبّ الناس لذلك بسفر المرء وغيابه مـدّة زمنيّة كي تزداد محبّته في قلوب الناس.

إنَّ تناول أبي تمام الفلسفة والمنطق على هذا النحو «أزال الحواجز التي كانت تفصل بين الشعر والفلسفة، ولم يعد هناك ما يمنع التزاوج والاتصال الشديد بين التفكير الفني، والتفكير الفلسفي والثقافي»(٦٧٧).

ومع استعمال أبي تمّام أساليب المنطق والفلسفة، لكنّه لم يكن له «ما يمكن أن نطلق عليه مذهباً فلسفياً بالمعنى الذي يفهم من الفلسفة بمعناها الحديث، وكل ما في الأمر أنَّ الشاعر وردت له أبيات استخدم فيها بعض وسائل الفلسفة وأدواتها كالقياس، وقد استعملها الشاعر بطريقة فنية أزالت عنها التجريديّة والجمود، كما أنه كان يدقق في المعاني ويغرب فيها»(٦٧٨).

ومن الأمور المستجدّة التي أحدثها المولّدون في الشعر: عرضهم المعاني بأساليب وطرق عقليّة تنمُّ على نزعتهم العقليّة والفلسفيّة وتأثّرهم بالحياة العلميّة والفكريّة، ومن أهم هذه الطرق: ١. طريقة التضاد. ٢. طريقة التعليل.

١. طريقة التضاد:

إنَّ التضاد بمفهومه العام «ليس مجرد طباق بين معنيين، أو هو تقابل بين جملتين، وهو المفهوم الذي وقف عنده البلاغيون وأصحاب البديع، وإنَّما هو طريقة في التفكير، أو هو طريقة جدليّة تجمع بين العناصر المتنافرة. وهذا الأسلوب تناول بنية الشعر وتركيبه»(٦٧٩)، ومن صفات الديالكيتك طرح الفكرة ثمَّ نقضها، ثمّ جمع الفكرة والنقيض معاً فيما يُدعى بالتركيب»(٦٨٠).

---

(٦٧٧) الفيل (القيم الفنية المستحدثة) ص٢٦٥.

(٦٧٨) نفسه ص٢٦٦.

(٦٧٩) محمد (أثر النزعة العقلية) ص٢٥٧.

(٦٨٠) اليافي، عبد الكريم (دراسات فنية في الأدب العربي) ط١، ١٣٨٢هـ-١٩٦٣م، ص١١٣.

وقد ذكر الجرجاني أنَّ هذه الطريقة من شأنها أن تزيد المعاني وضوحاً، «لأنَّ الأشياء تـزداد بياناً بالأضداد»(٦٨١). ويقول ابن قتيبة عن قيمة التضاد: «لن تكمل الحكمة والقدرة إلا بخلـق الشيء وضده ليعرف كل واحد منهما بصاحبه، فالنور يعرف بالظلمة، والعلم يعرف بالجهل، والخير يعرف بالشر، والنفع يعرف بالضر، والحلو يعرف بالمر لقوله تبارك وتعالى: {سـبحان الذي خلق الأزواج كلها مما تنبت الأرض ومن أنفسهم ومما لا يعلمون}(٦٨٢). والأزواج الأضداد والأصناف كالذكر والأنثى واليابس والرطب»(٦٨٣).

وقد سبق الحديث عن هذه القضيّة في شعر المولّدين واشتهار أبي تمّام بها لطبيعة تفكيره المنطقي و لم يقتصر الأمر عليه، بل استعمل هذه الطريقة من سبقه من الشعراء وذلك لتأثّرهم بعلوم عصرهم، إلاّ أنَّ هذه الطريقة اقترنت بأبي تمّام لإكثاره منها.

ومن أمثلة هذه الطريقة قول أبي العتاهية:

العين تبكي والسنُّ ضاحكةٌ — فنحنُ في مأتمٍ في عُرْسِ
يضحكُنا القائم الأمينُ وتُبكينا — وفاةُ الإمامِ بالأمسِ(٦٨٤)

وقد استعمل أبو نواس هذه الطريقة، مثل قوله:

يرجو ويخشى حالتيك الورى — كأنَّك الجنَّةُ والنارُ(٦٨٥)

وفي موضعٍ آخر يقول في هجاء مغنٍّ:

لو تغنّى وفوهُ ملآن جمراً — لم يَضِرْهُ لبرد ذاك الغِناءِ(٦٨٦)

---

(٦٨١) الجرجاني (أسرار البلاغة) ص٢٤.
(٦٨٢) سورة يس، الآية ٣٦.
(٦٨٣) ابن قتيبة (تأويل مختلف الحديث). ط١، مطبعة كردستان العلمية – مصر. ١٣٢٦هـ، ص١٨.
(٦٨٤) ديوان أبي العتاهية ص٥٦٩.
(٦٨٥) ديوان أبي نواس ص٤٤٦.
(٦٨٦) ديوانه ص٥٤٢.

فهذا التقابل والتضاد في البيتين السابقين يدلُّ على تأثير الفلسفة العقليّة في تفكير أبي نواس وغيره، وفي الوقت ذاته يوضّح المعنى ويؤكّده.

وقد يستعمل أبو تمّام التضاد لكنه يخرجه عن غايته والهدف منه يقول:

لؤم تدين بحُلْوهِ وبمُرِّهِ فكأنَّهُ جُزء من التوحيد[٦٨٧]

إذ إنَّ «هذا التضاد مبهم الدلالة، ولاسيما احتواء اللؤم مرارة وحلاوة هذا من جهة، ومن جهة أخرى اقتران اللؤم بالتوحيد، إذ كيف يرتبط اللؤم بالتوحيد فيكون جزءاً منه»[٦٨٨].

إنَّ طريقة التضاد كثرت عند الشعراء المولّدين وغيرهم، إلاّ أنها ظهرت عند أكثرهم تأثّراً بالفلسفة والحياة العقليّة والعلميّة في عصرهم آنذاك.

٢. طريقة التعليل:

وهذه الطريقة من أثر اتصال الشعراء بالمتكلّمين وتثقفهم بثقافتهم، وهي أن يأتي الشاعر بسبب يدلُّ على صحّة المعنى الذي يتحدّث عنه، وذلك مثل قول أبي العتاهية:

إنَّ المطايا تشتكيك لأنَّها قطعت إليك سباسباً ورمالا
فإذا وردن بنا وردن خفائفاً وإذا صدرن بنا صدرن ثقالا[٦٨٩]

ويقول بشّار بن برد:

هوى صاحبي ريحُ الشّمال إذ جرت وأهوى لقلبي أن تَهُبَّ جَنوبُ
وما ذاك إلاّ أنَّها حين تنتهي تناهى وفيها من عبيدة طيبُ[٦٩٠]

ويقول أيضاً:

---

(٦٨٧) ديوان أبي تمّام ٢٢٢/٢.
(٦٨٨) محمد (أثر النزعة العقليّة) ص٣١٦.
(٦٨٩) ابن رشيق (العمدة) ١٣٣/٢.
(٦٩٠) الديوان ص٤٨.

إذا كنت في كـلّ الأمـور معاتبـاً صديقك لم تلـق الـذي لا تُعاتبـه

فعش واحداً أو صِلْ أخـاك فإنّـه مفـارقُ ذنـبٍ مـرّةً ومجانبـه

إذا أنت لم تشرب مراراً على القذى ظمئـت وأيُّ النـاس تـصفو

إنَّ بشّاراً هنا يطلب من الإنسان عدم الإكثار من لوم الأصدقاء عندما يخطئون، لأنَّ هـذا اللوم المتكرّر سيتسبّب في حرمانه من الأصدقاء والناس عامّة، وما من أحـد مـن البـشر إلاّ ويخطىء فهو تارة يخطىء، وتارةً يجتنب ذلك.

و لم يقف الأمر عند هذا الحد، بل ظهر عند بشّار ما يُسمّى بـ «حسن التعليل» وقد يكون لهذه القضيّة – إلى حدٍّ ما – صلة بالعلّة التي أصيبَ بها وهي العمى إذ إنَّه يتناسى العلَّة الظاهرة، ويلتمس علة أخرى طريفة، أي إنَّه يجعل من العلّة الواضحة للعيان فضيلة وأمور إيجابيّة لتبرير هذه العلّة أو ليحبّب نفسه والآخرين بها، مثل قوله:

إذا وُلِدَ المولـودُ أعمـى وَجَدته وجدِّكَ أهدى من بـصيرٍ وأحـوَلا

عميتُ جنيناً والذكاءُ مـن العَمـى فجئت عجيب الظنِّ للعلمِ معقلا[٦٩٢]

فقد علّل لعاهة العمى بأنَّ الأعمى يتمتَّع بالذكاء، بل إنَّ الذكاء جاء من كونه أعمى، وهذه الطريقة من جديد شعر بشَّار، وعلى العموم إنَّ بشَّاراً من الشعراء المكثرين لطريقة التعليـل في شعره، وكذلك أبو تمّام يقول على سبيل المثال:

لا تنكري عَطَلَ الكريمِ مـنَ الغِنى فالسيلُ حربٌ للمكانِ العـالي[٦٩٣]

«ففي هذا المعنى تمثيل من حيث احتماله تشبيه انتفاء الغنى في شخص الكريم غير أنَّ تجريده من الغنى لا يعني انعدام صفة الكرم فيه وهذا تعليل»[٦٩٤].

([٦٩١]) الديوان ص١٠٦.

([٦٩٢]) ديوان بشّار ص٣٩٧-٣٩٨.

([٦٩٣]) ديوان أبي تمّام ٣٧/٢.

وكذلك يقول أبو تمّام في موضعٍ آخر:

لولا اشتعالُ النار فيمـــا جـــاورت   ما كان يُعرَفُ طيب عَرفِ العودِ(٦٩٥)

فقد جعل سبب ظهور رائحة العود الطيّبة اشتعال النار.

وعلى هذه الشاكلة تدور طرق المولّدين في عرض المعاني سواءٌ في طريقة التضاد أم التعليل أم طرق أخرى كالاستدلال والاستنتاج وغيرها ممّا لا مجال للوقوف عندها والتفصيل فيها، إذ إنَّها تدلُّ على «استفادة العقل العبّاسي من أساليب الفلسفة، وتأثّره بالحياة العلميّة والفكريّة، حتّى أصبح كلامهم في الشعر يحتاج إلى هذه التفصيلات والتعليلات»(٦٩٦) والاستدلالات المنطقيّة والبراهين العقليّة.

إنَّ صنعة المولّدين العقليّة ظهرت في استعمالهم المعاني بما فيها من ابتكار وتوليد وإدخال الغموض على بعضها وإدخال المعاني الفلسفية على بعضها الآخر، وطرق عرضهم هذه المعاني. و لم تقتصر النزعة العقليّة على المعاني بل تجاوزتها إلى الألفاظ كما سنرى.

ثانياً. أثر صنعة المولّدين في المعجم الشعري:

تعدُّ الألفاظ ركناً من أركان الشعر الأربعة التي حدّدها قدامة في قوله: «الشعر قولٌ موزونٌ مقفّى يدلُّ على معنى»(٦٩٧)، ومن الطبيعي أن تكون الألفاظ مثار اهتمام الشعراء المولّدين، ومن الطبيعي أن يعمدوا إلى تجديدها وتحويرها لتناسب أوزانهم وتعبّر عن ثقافاتهم الجديدة.

إنَّ التغيّرات التي لحقت المجتمع آنذاك أثّرت أيّما تأثير في مفردات المعجم الشعري، ومن هنا أصبحت أهمَّ خصائص الألفاظ في هذا العصر: السهولة والرقّة، وتجنّب الحوشي الغريب،

---

(٦٩٤) محمّد (أثر النزعة العقليّة) ص٢٥٩-٢٦٠.

(٦٩٥) ديوان أبي تمّام ٢٢٣/١. عَرف العود: رائحته.

(٦٩٦) محمّد (أثر النزعة العقليّة) ص٢٦٠.

(٦٩٧) قدامة (نقد الشعر) ص١٧.

وإدخال ألفاظ الفلسفة والعقل وعلوم العصر، وكذلك استعمال بعض الألفاظ الأعجميّة الجديدة، على اختلافٍ فيما بينهم، ومن ثمَّ وصفت هذه التغييرات بأنّها خروج على عمود الشعر في عنصر اللفظ؛ فعيار جزالة اللفظ واستقامته كما ذكر المرزوقي هو «الطبع والرواية والاستعمال»(٦٩٨)، والطبع غير متوفّر عند جميع الشعراء المولّدين إذ إنَّ «القدامى أقرب إلى الطبع، أمّا المحدثون فحظهم من الطبع متفاوت: فبعضهم يقوى لديه ويحكمه في الإبداع، فيجيء كلامه أقرب إلى طرائق الأعراب، وبعضهم يحب الإغراب وإظهار الاقتدار لأنَّه يدلُّ على كمال البراعة، ولذلك يلجأ إلى الفكر لا إلى الطبع فيحمله على الإكثار من البديع»(٦٩٩) وقد سُئل بشّار مرّة «بم فقت أهل عمرك وسبقت أبناء عصرك ؛ في حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ قال: لأنّي لم أقبل كل ما تورده عليّ قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري...»(٧٠٠).

وفي هذا الكلام يَبرز جوهر الصنعة عند بشّار وغيره من المولّدين في تهذيب الشعر وتنقيحه، وقد أقرَّ بشّار بأنّه «لا يأخذ ما يمليه عليه الطبع، لأنّه لا يراه بذاته قيمة شعريّة، وإنَّما يرى في كيفيّة خلق التعبير الشعري أثراً شعرياً، يبعث على خلق الشعريّة ويدلّل عليها»(٧٠١). وكذلك استقامة اللفظ تكون بموافقته «قوانين اللغة والنحو والبلاغة والفصاحة...»(٧٠٢) ومن هنا خرج بعض المولّدين على هذا الضابط «فقد أخذ النقّاد واللغويّون على أبي نواس في بعض لفظه الشعري ما يرونه عدم استقامته، ناظرين إلى ما هو شائع، حتّى إنَّ بعض الدارسين حين رأى الأمر شبه شائع في لغة أبي نواس شكك بقصور النقد، محسناً الظن بثقافة أبي نواس»(٧٠٣)، إذ

(٦٩٨) المرزوقي (شرح ديوان الحماسة) ١/٩.
(٦٩٩) عبّاس (تاريخ النقد الأدبي) ص٤١٧.
(٧٠٠) ابن رشيق (العمدة) ٢/٢٣٩.
(٧٠١) غركان (مقومات عمود الشعر) ص٢٣١.
(٧٠٢) حسين (عمود الشعر) ص١٥٧.
(٧٠٣) غركان (مقومات عمود الشعر) ص٢٤٧.

قال ابن قتيبة: «وقد كان أبو نواس يُلحّن في أشياءَ من شعره، لا أراه فيها إلاّ على حجّةٍ من الشعر المتقدّم، وعلى علّة بيّنةٍ من علل النحو»[٧٠٤] وذكر أنَّ اللغويّين أخذوا عليه قوله:

وصيفُ كأسٍ مُحدِّثَهْ ملكٍ   تِيهُ مُغَنٍّ وظَرْفُ زنديقِ

فجزمَ (محدّثهْ) لّما تتابعت الحركات وكثرت»[٧٠٥].

كما أنكر عليه النحويّون استعمال كلمتي (صغرى وكبرى) بغير ألف ولام في قوله:

كأنَّ صغرى وكبرى من فواقعها   حصباءُ درٍّ على أرضٍ من

وأمثلة أخرى أنكرها عليه النقاد والنحويّون لمخالفته اللغة والنحو، ولابدَّ من الإشارة إلى أنَّ «هذا التقويم النقدي الصادر عن حدود القواعد اللغويّة الصارمة، إذا لم ينظر إلى دور السياق في توجيه الدلالة الشعريّة، فإنّه يحدّ من خصوصيّة أسلوبيّة النص الشعري»[٧٠٧].

إنَّ هذه الأمثلة تُعَدُّ خروجاً على عيار اللفظ بحسب رأي النقّاد والنحويّين وهو في الوقت ذاته تجديد وتغيير لحق عنصر اللفظ في هذا العصر لكنّه لم يكن عاماً عند الشعراء المولدين جميعهم.

لكنَّ التجديد الأقوى فيما يخصُّ عنصر اللفظ، والذي ظهرت فيه صنعة المولّدين وأثرهم فيه بشكل جلي تمثَّل بثلاث ظواهر:

١- الميل بالألفاظ إلى الرقة والسهولة.

---

(٧٠٤) ابن قتيبة (الشعر والشعراء)٢/٨٠٨

(٧٠٥) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ٢/٨٠٨. وقد احتجّ ابن قتيبة لأبي نواس بقول امرىء القيس وجزمه كلمة أشربْ، يقول امرؤ القيس:

فاليوم أشربْ غير مستحقبٍ   إثماً من الله ولا واغلِ

(٧٠٦) الجرجاني (الوساطة) ص٥٧. الحصباء: الحصى.

(٧٠٧) غركان (مقومات عمود الشعر) ص٢٤٨.

٢- استخدام الألفاظ الأعجمية.

٣- استخدام ألفاظ الفلسفة والمنطق والعقل والعلوم الأخرى.

١. الميل بالألفاظ إلى الرقّة والسهولة:

لقد انتقل المولَّدون بالألفاظ من طور الخشونة والبداوة والغرابة إلى طور السهولة والرقّة والعذوبة، وهذا التغيُّر لم يكن بالأمر الغريب المستهجن، بل كان طبيعيّاً لما آلت إليه الحياة في العصر العبّاسي وما طرأ عليها من تغيُّر على الأصعد كافّة.

وقد أدرك القاضي الجرجاني حقيقة أثر التغيُّر في الألفاظ والميل بها إلى السهولة واللّين، يقول: «فلمّا ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التأدُّب والتظرُّف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كلِّ شيء ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعاً، وألطفها من القلب موقعاً، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها، كما رأيتهم يختصرون ألفاظ الطويل، فإنَّهم وجدوا للعرب فيه نحواً من ستين لفظة أكثرها بشع شنع»[٧٠٨].

إنَّ هذه السهولة والرقة والعذوبة التي اتصف بها الشعر في هذا العصر هي علّة رواية أشعار المولّدين فقد سبق ذكر ما قاله صاحب العمدة من أنَّ أشعار المولدين «إنما تروى لعذوبة ألفاظها ورقتها، وحلاوة معانيها»[٧٠٩].

ونجد هذه الخصائص في معظم أشعار المولّدين، وأبرز من تمتّع شعره بهذه السمات بشّار بن برد، فلنستمع إلى هذه الأبيات التي يصف فيها قينة:

وذاتِ دلٍّ كأنَّ البدرَ صورتُها — باتت تُغنّي عميد القلب سكرانا
فقلتُ أحسنتِ يا سؤلي ويا أملي — فأسمعيني جزاكِ اللهُ إحسانا

---

(٧٠٨) الجرجاني (الوساطة) ص١٨.

(٧٠٩) العمدة ٩٢/١.

قالت فهلاّ فدتك النفسُ أحسنَ مِــنْ	هذا لَمنْ كان صبَّ القلــبِ حيرانــا
فقلتُ أحسنتِ أنتِ الشمسُ طالعــةً	أضرمتِ في القلبِ والأحشاء نيرانــا
فــأسمعيني صـــوتاً مُطربــاً هَزَجــاً	يزيدُ صَــبّاً محِبّــاً فيــكِ أشــجانا
فغنّت الشَربَ صوتاً مؤنقــاً رمــلاً	يُــذكي الــسرورَ ويُبكــي العــينَ

فهذا نموذج ميسّر يدلُّ على الألفاظ التي تناولها الشعراء المولّدون في قصائدهم، وهو يمثّــل الصنعة التي انتهجها معظمهم من اختيار الألفاظ الرقيقة السهلة السلسة والابتعاد عن الوحشي الغريب، واستخدام الصور البيانية – كما في البيت الأوّل – والمحسّنات البديعيّة لاسيما الطباق الذي نجده بين الطرب والشجن، والسرور والبكاء... إلخ.

وقد بلغت السهولة في اختيار الألفاظ عند المولّدين أن وصفت صنعة أبي العتاهية بأنّها تقوم «على السهولة المفرطة في اختيار الألفاظ والعبارات، حتّى لتقترب من لغة الناس اليوميّة، بــل حتى ليصيبها أحياناً ضربٌ من الابتذال»(٧١١) ومن أجل ذلك كان الأصمعي يقول: «شعر أبي العتاهية كساحة الملوك يقع فيها الجوهر والذهب والتراب والخزف والنّوى»(٧١٢).

وقد التزم أبو العتاهية الأسلوب اليسير السهل سواءٌ أكان في الألفاظ أم في المعاني وانتــهج هذا السبيل في جميع الأغراض التي نظم شعره عليها، «وكأنّ ملازمته للمخنثين في مطلع حياته وتعرفه على لغتهم هما اللذان أتاحا له هذه السهولة المفرطة»(٧١٣).

إنَّ هذه السهولة التي وصلت إليها اللغة لا تعني أنّها ليّنة ضعيفة ركيكة، بل هي ســهلة لا تحتاج إلى معجمٍ لتفسيرها وفي الوقت ذاته ناصعة شفّافة، والذي يقارن بينها وبين لغة الــشعر الجاهلي يظنّها ضعيفة إلاّ أنّها تتصف بالصفاء والرونق إذا قُرئت منفردة، يقول الجرجاني عــن

(٧١٠) ديوان بشّار ص٤١٥.

(٧١١) ضيف (الفن ومذاهبه) ص١٧١.

(٧١٢) الأغاني ٤/١٢٥٤.

(٧١٣) ضيف (الفن ومذاهبه) ص١٦٩.

لغة المولدين: «وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل [.........] وأعانهم على ذلك لين الحضارة، وسهولة طباع الأخلاق، فانتقلت العادة، وتغير الرسم، وانتسخت هذه السنة، واحتذوا هذا المثال، وترققوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأوّل يتبيّن فيها اللين، فيُظن ضعفاً، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقاً، وصار ما تخيلته ضعفاً ورشاقةً ولطفاً»[٧١٤].

إذن، فالشعراء المولّدون نفروا ممّا هو غريب وحشي ومستثقل اللفظ إلاّ إذا أراد شاعرٌ ما أن يبرز لأقرانه قدرته على حفظ كلام العرب والتصرّف في ألفاظه، وتفوّقه على شعراء البادية، فأرجوزة بشّار في مدح عقبة بن سلم أراد بها أن يبزّ أقرانه الأعراب ويبيّن لهم قدرته في معرفة الغريب والمهجور والمستصعب من كلام العرب وهو ما يدل على سعة ثقافته واطلاعه. فقد روى صاحب طبقات الشعراء أنَّ بشّاراً «حضر يوماً مجلس عقبة بن سلم الهنائي، وقد حضر عقبة بن رؤبة بن العجاج ينشد أرجوزة، فاستحسنها بشّار فقال عقبة: يا أبا معاذ، هذا طراز لا تحسنه أنت ولا نظراؤك، فغضب بشار فقال: ألي تقول هذا؟ والله إني لأرجز منك ومن أبيك ومن جدّك. ثمَّ غدا على عقبة بن سلم الهنائي بأرجوزته الداليّة التي يقول فيها:

يا طلل الدار بذات الصمد بالله خبِّر كيف كنت بعدي

فأعجب به عقبة، وقال لابن رؤبة: واللهِ ما قلتَ أنت ولا أبوك ولا جدُّك مثل هذا ووصل بشّاراً وأجزل له العطيّة»[٧١٥].

وقد نهج فيها بشّار المنهج التقليدي، من مقدّمة طلليّة ونسيب، ثمَّ خرج إلى المدح، وسنتبيَّن بعض هذه الألفاظ الوحشيّة في مدحه له يقول:

قلتُ له حين حفا في العهدِ وغرَّق الوهدَ وغيرَ الوَهدِ[٧١٦]

---

(٧١٤) الجرجاني (الوساطة) ص١٩.

(٧١٥) ابن المعتز (طبقات الشعراء) ص٢٥-٢٦.

بــــسَبَلٍ مثـــلِ زُلالِ الـــشهدِ: اســلم وحُيِّيــتَ أبــا المِلَــدِّ(717)

أنت جنى العــودِ ومــوتُ الرِّئــدِ متوَّجُ الآبــاءِ ضــخمُ الرِّفــدِ(718)

مفتــاحُ بــابِ الحَــدثِ للمُنــسدِّ نعـــمَ مـــزارُ المعتفـــي والوفـــدِ

وأنـــتَ للجنـــد وغـــير الجُنـــدِ مـــشتركُ النَّيـــلِ وريُّ الزَّنـــدِ

تسبقُ مـــن جـــاراك قبـــل الـــشدِّ بالحِلمِ والجودِ وضَربِ الكَــردِ(719)

ما زلــتَ معروفــاً مــع الأرَدِّ(720) أغـــرَّ لبّاســـاً ثيـــابَ المجـــد(721)

فلم يخلُ بيت من الأبيات السابقة من كلمةٍ جزلة معجميّة، وهذا إن دلَّ على شيء، فإنّــه يدلُّ على براعته وثقافته الواسعة المتنوّعة، وبلغ به الأمر في الأبيات التي وصف بها شجاعة العدو والممدوح إن أتى بألفاظٍ وحشيّة غريبة على السمع، يقول على سبيل المثال في وصــف قــوّة العدو هو ابنُ حكيم:

يحفِـــزُ دفّاعـــاً كطـــردِ الـــصردِ حفـــزَ الأواذيِّ عُبـــابَ المَـــدِّ(722)

كأنَّـــــه مـــــن غُلـــواءِ الجُـــردِ في العسكر المُـــسلنطحِ المُقــوَدِّ(723)

أصـــمُّ لا يـــسمع صـــوت الرعـــدِ حبيْتَـــــهُ بحتفـــــهِ المُعَـــــدِّ(724)

فالألفاظ الوحشيّة الغريبة هنا عصيّة على الفهم وتحتاج إلى ثقافةٍ واسعة ومعجم كي يستطيع القارىء فهمها.

---

(716) حفا: برَّ وأكرم.

(717) سبل: مطر، الملد: اسم سيف عمرو بن ودّ.

(718) جنى العود: ثمرة بني آدم، الرئد: القِرن، الرفد: العطاء.

(719) الكرد: العنق.

(720) الأردّ: الأنفع.

(721) ديوان بشّار ص216.

(722) الصرد: مسمار يدخل في السنان لتثبيته في القناة. الأواذي: الأمواج.

(723) المسلنطح: المتسع. المقودّ: الذي له قائد.

(724) الديوان ص217. حبيته: الهاء تعود على ابن حكيم وهو العدو، والحباء هو القتل.

وهذا الأمر لم يقتصر على بشّار وحده، بل دخل هذا الميدان أيضاً أبو نواس، الذي صنع طرديّات يصف فيها الصيد والكلاب والوحش؛ ليبرز تفوّقه على أبي نخيلة الذي اشتُهر بذلك، وقد قال الجاحظ في تقديمه لطائفة منها: «وأنا كتبت لك رَجزه في هذا الباب، لأنّه كان عالماً راوية... وصفاتُ الكلاب مستقصاة في أراجيزه، هذا مع جودة الطبع وجودة السَّبك والحذق بالصنعة، وإن تأملت شعره فضَّلته، إلاّ أن تعترض عليك فيه العصبيّة، أو ترى أنَّ أهل البدو أبداً أشعر وأنَّ المولّدين لا يقاربونهم في شيء، فإن اعترض هذا الباب عليك فإنّك لا تبصر الحق من الباطل مادمت مغلوباً»(٧٢٥).

لقد أكَّد الجاحظ أنَّ أبا نواس عندما يصنع هذه الطرديّات المحشوّة بالألفاظ الغريبة فيها الطبع الجيّد والصنعة التي تتميّز بالحذق، أمّا إذا استعمل الشاعر الألفاظ الغريبة التي تجافي الطبع بقصد تقليد القدماء فالشعر يظهر سيّئ السبك والنسج، كما تبدو عليه علامات التكلُّف والتصنُّع، يقول الجرجاني: «فإن رام أحدُهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكّن من بعض ما يرومه إلاّ بأشدِّ تكلّف، وأتمّ تصنُّع، ومع التكلّف المقت، وللنفس عن التصنُّع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلّة الحلاوة، وذهاب الرونق وإخلاق الديباجة»(٧٢٦).

إنَّ استعمال الألفاظ الغريبة عند المولّدين مع ملازمة الطبع كما رأينا عند بشّار وأبي نواس، لم يكن أمراً شائعاً، بل كان بقصد إبراز التفوّق على أقرانهم الأعراب، إذ إنَّ اللغة التي شاعت عند المولّدين «هي لغة شفّافة مبسّطة تقف بين الإغراب والابتذال، فهي لا ترتفع إلى شعر أمثال رؤبة وابنة عقبة وأبي نُخيلة، وهي لا تسقط إلى كلام العامة، يدعمها ذوق سليم يعرف كيف يختار من العبارات أجملها صياغة وسبكاً»(٧٢٧).

---

(٧٢٥) الجاحظ (الحيوان) تح: عبد السلام محمد هارون. ط١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي مصر، ١٣٥٦هـ-١٩٣٨م، ٢٧/٢.

(٧٢٦) الوساطة ص١٩.

(٧٢٧) ضيف (الفن ومذاهبه) ص١٢٨.

وتميَّزت صنعة المولّدين فيما يخصُّ الألفاظ في هذه الناحية، فكانت قريبة من لغة الحياة اليوميّة بسبب سهولتها وسلاستها.

٢. استعمال الألفاظ الأعجميّة:

إنَّ استعمال الألفاظ الأعجميّة في الشعر من ظواهر التطوّر في صنعة المولّدين وذلك تابع للتغيّر في الحياة والمجتمع الذي تحدثنا عنه، كما أنّه ناتج عن طلب التسهيل في اللغة فقد سبق قول الجرجاني عن المولدين: «وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتّى تسمّحوا ببعض اللحن، وحتّى خالطتهم الركاكة والعجمة»[٧٢٨]، فالشعوب التي انضوت تحت راية دولة بني العباس أثّرت في اللغة من خلال تداول كثير من ألفاظهم بين عامة الناس، وحتّى بين الشعراء على الرغم من تشدّد النقّاد واللغويين في هذه القضيّة، فقد جعل ابن سنان الخفاجي استعمال اللفظ العربي شرطاً من شروط الفصاحة، فقال: «والخامس أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة»[٧٢٩]، «ويدخل في هذا القسم كل ما ينكره أهل اللغة، ويرده علماء النحو من التصرف الفاسد في الكلمة، وقد يكون ذلك لأجل أنَّ اللفظة بعينها غير عربية، كما أنكروا على أبي الشيص قوله:

وجناح مقصوص تحيّف ريشه ... ريبُ الزمان تحيّف المقراض

وقالوا: ليس المقراض من كلام العرب...» [٧٣٠].

---

(٧٢٨) الوساطة ص١٨.

(٧٢٩) ابن سنان (سر الفصاحة) ص٧٧.

(٧٣٠) نفسه ص٧٧.

إنَّ انتشار الشعراء الموالي في البلاد العربيّة أسهم في قضيّة انتشار المفــردات الأجنبيّــة إذ إنَّ معظم أعلام هذا العصر كانوا من أصولٍ أعجميّة «ولعلَّ شاعراً لم يكثر في شعره من الألفــاظ الفارسيّة كما أكثر أبو نواس، وخاصة حين يتعابث مع بعض الغلمان من المجوس»[731].

إنَّ الألفاظ الفارسيّة لم يكن استعمالها مقتصراً على الشعراء ذوي الأصل الأعجمي، بل إنَّ هذه الألفاظ انتشرت بين الشعراء ذوي الأصل العربي الصريح؛ ذلك لأنَّ الفارســيّة كانــت منتشرة في أحاديث اللغة اليوميّة، وأتقنها كثير من العرب، ومن بين الشعراء العرب في العــصر العباسي الذين أتقنوها: العتّابي التغلبي، وكان هو وأمثاله من العرب يُدخلون هذه الألفــاظ في أشعارهم على سبيل التظرف والتملّح، يقول الجاحظ: «وقد يتملّح الأعرابي بــأن يُــدخل في شعره شيئاً من كلام الفارسيّة كقول العُماني للرشيد في قصيدته التي مدحه فيها:

مَــنْ يَلْقَــه مــن بطــلٍ مُــسْرَندِ   في زَغْفَــةٍ محكمــةٍ بالــسَّرْدِ[732]

وفيها يقول أيضاً:

لمــا هــوى بــين غِيــاض الأُسْــدِ   وصار في كف الهِزَبْــر الــوَرْدِ[733]

آلى يــذوق الــدهر آبِ ســرد»[734]

إنَّ هذه الألفاظ الأعجميّة لم تكن شائعة عند جميع الشعراء المولَّدين، ولم تكن ظاهرة أو سمة تميّز لغتهم، بل ظلّت في إطارٍ ضيّق، وظلَّ الشعراء يذكرونها على سبيل التظرّف والتملُّح.

٣. استعمال ألفاظ الفلسفة والمنطق:

---

(٧٣١) ضيف (الفن ومذاهبه) ص١٢٢.

(٧٣٢) مسرند: يظفر بعدوه ويعلو عليه، زغفة: درع سابغة، السرد: سَمْر الزرد.

(٧٣٣) الهزبر: الأسد، والورد: القوي الجريء. آب سرد: الماء البارد بالفارسية.

(٧٣٤) البيان والتبيين ١/١٤١-١٤٢.

من الطبيعي أن يستعمل الشعراء المولّدون الألفاظ التي أشاعها العلماء والمناطقة وأصحاب الجدل.

وقد أكثر الشعراء في هذا العصر من استعمال الألفاظ الدالة على العقل والتفكّر والبيان، وهذا ما يلائم الحياة الفلسفيّة والعلميّة السائدة في عصرهم، وعلى أثر هذا الاستعمال تراجعت كثير من الصيغ اللغويّة، كما أنَّ بعضها قد بُدِّل وغُيِّرت دلالته، فإذا احتاج الشاعر إلى مدح ممدوحه بالقوة أشار إلى أنَّ القوة التي يريدها، إنَّما هي قوة العقل والفكر والمجادلة، في حين أن مفهوم القوة في الأدب القديم يدلّ على قوة الجسد وشدة البطش والحزم والقدرة على قطع الصحارى والتجوال في نواحيها المرعبة، وهذا الأمر تحوّل وتطوّر إذ انتقل فيه المفهوم من طور الإدراك الحسّي إلى التجريد، وكذلك ظهرت مفهومات جديدة وسادت عناصرها على نحو واسع، كالإحساس بقيمة العقل مثلاً[٧٣٥]. يقول أبو العتاهية:

ما أنفعَ العقلَ لأصحابه نتيجةُ العقلِ تمامُ الأدبْ[٧٣٦]

فقد أكّد أبو العتاهية قيمة العقل لدى المرء ؛ لأنَّ هذا العقل ينتج عنه نتائج ضروريَّة في الحياة وهي الأدب والأخلاق.

إنَّ الشعراء المولّدين في هذا العصر أشاعوا الألفاظ التي تدلُّ على العقل والفكر والعلم. وهذا كلّه من باب نزوعهم إلى التجديد والتطوّر الذي كان سمتهم وديدنهم، وقد استعمل أبو تمّام هذه الألفاظ كثيراً للتدليل على قيمة العقل وأثره في الإنسان يقول:

أحاولتِ إرشادي؟ فعقلي مُرشدي أم استمتِ تأديبي؟ فدهري مؤدبي[٧٣٧]

---

(٧٣٥) محمد (أثر النزعة العقليّة) ص٢٦٤، بتصرّف.

(٧٣٦) ديوان أبي العتاهية ص٣١.

(٧٣٧) ديوان أبي تمام ١٣٠/١. استمت: يقال استام السلعة أي: غالى بها، أو سأله سومها أي: غاليت بتأديبي.

إنَّ أبا تمّام جعل من العقل الناصح المرشد ومن الدهر المؤدّب والمعلِّم، وممّا لاريب فيه أنّه يقصد بالدهر هنا ما يتعلّمه المرء من التجارب والخبرات التي يتعرّض لها في حياته.

إنَّ ما طرأ على الحياة من تغيّرات «وبروز حاجات جديدة جعل الشعراء يركزون على مفردات وعبارات محدّدة، وهي التي تلائم أذواق الجمهور، وتعبّر عن الحاجات الجديدة في ذلك العصر، ومن هنا استوعبت لغة القصيدة ألواناً جديدة من التعابير، ووسعت أنماطاً من الفكر، وبذلك أصبحت القصيدة حية متحركة تلاحق صور التطور العلمي والفلسفي، وهذه لم تظهر بصورة متنافرة، وإنّما صيغت بأسلوب متآلف متّسق بيَّن فيها الشعراء قدرتهم على الاستفادة من منجزات العصر»(٧٣٨).

وقد استعمل الشعراء ألفاظ الفلاسفة والمناطقة والمتكلّمين والعلوم الأخرى كالفقه والنحو وما إلى ذلك، فانتشار العلوم في هذا العصر أدّى إلى استعمال الشعراء ألفاظ هذه العلوم «حتى إن كثيراً من المصطلحات النحويّة والكلاميّة والعلميّة أحياناً أخذت تشيع وتأخذ مكانها على أنها جزء من لغة القصيدة دون أن تُحوَّر دلالتها، أو تتغير معانيها»(٧٣٩).

وكان أبو تمّام من أكثر الشعراء المولّدين استعمالاً لهذه الألفاظ، فقد ذكر الجوهر والعرض في قوله:

صاغهُمُ ذو الجلالِ من جوهر ال   مجْدِ وصاغ الأنام من عَرَضِهْ(٧٤٠)

كما ذكر اليقين، يقول:

إنَّ الهلالَ إذا رأيتَ نُمُوَّهُ   أيقنتَ أن سيكونُ بدراً كاملا(٧٤١)

(٧٣٨) محمد (أثر النزعة العقلية) ص٢٦٥.

(٧٣٩) المرجع السابق ص٣٠٠.

(٧٤٠) ديوان أبي تمام ٣٩٦/١. الجوهر: الموجود القائم بنفسه. العَرَض: الذي لا يقوم إلا بغيره.

(٧٤١) ديوانه ٣٢٠/٢.

واستمدَّ من ألفاظ المتكلّمين لفظيّ الباطن والظاهر يقول:

فباطنـــــه ملجـــــأٌ للأســــــى وظـــاهره ميـــــسم للوفـــاء[٧٤٢]

كذلك استخدم لفظة الكنه يقول:

وأكثر حـــالاتِ ابـــنِ آدمَ خِلْقَـــةٌ يَضِلُّ إذا فَكَّرْتَ في كُنهِها الفِكْرُ[٧٤٣]

ومن أمثلة استخدامه لألفاظ الفقهاء قوله:

كم في العُلى لهم والمجدِ مـــن بِـــدَعٍ إذا تُصفِّحتِ اختيرت على السُّنن[٧٤٤]

وقد استخدم أبو تمّام مصطلحات النحاة مثل قوله:

خرقـــاءُ يلعـــبُ بـــالعقولِ حبابُهـــا كتلعُّـــبِ الأفعـــالِ بالأسمـــاءِ[٧٤٥]

إنَّ هذه الألفاظ والمصطلحات لم تكن ظاهرة منتشرة عند جميع الشعراء، إنَّما كانت شائعة عند الشعراء الذين كان لديهم ثقافة واسعة بمثل هذه العلوم، وكانوا يذكرونها علـــى ســـبيل التظرّف والتملُّح، وكانت من ضمن التجديد الذي أدخله المولّدون على اللغة، لكنَّ الظـــاهرة العامّة التي ميّزت ألفاظ المولَّدين هي السهولة والرقّة، والبعد عن الوحشي الغريب إلاّ بقـــصد إظهار التفوّق على أعراب البادية. فأسلوب المولّدين «أسلوب مرن [.........]، لا يتوعّر ولا يسلم إلى تعقيد يفسده ويهجنه، معانيه ظاهرة مكشوفة، وألفاظه لا تلطف عن العامة ولا تجفو عن الخاصّة، مع أناقة التعبير ودقة الحس والذوق»[٧٤٦].

---

(٧٤٢) ديوانه ٢/٢٧٤. ميسم: علامة.

(٧٤٣) ديوانه ٢/٣٠٥.

(٧٤٤) ديوانه ٢/١٧٦.

(٧٤٥) ديوانه ١/٨٨. الخرقاء: التي لا تحسن العمل. حبابها: الفقاعات التي تعلوها.

(٧٤٦) ضيف (الفن ومذاهبه) ص١٢٩.

فهذا الأسلوب الجديد فرض سلطانه على الشعراء المولّدين في هذا العصر، وكان من ضمن الظواهر التي جدّد فيها المولّدون فتميّزت صنعتهم بهذا المجال، وهناك من جعل من السهولة التي طرأت على الألفاظ أدّت بالشعراء إلى استعمال الأوزان الخفيفة والمجزوءة، فضلاً عن أسباب أخرى وظواهر تجديدية أخرى في الأوزان سنتبيّنها فيما يأتي.

ثالثاً. أثر صنعة المولّدين في أوزان الشعر:

إنَّ الوزن بوصفه عنصراً من عناصر الشعر الأساسيّة، أصابه التجديد على يد المولّدين بفعل التغيّر الذي طرأ على الحياة العباسيّة، ولاسيّما التغيُّر الاجتماعي، وما استجدّ فيها من مظاهر الترف والبذخ وشيوع الغناء.

وتبرز أهميّة الوزن بأنَّه «ركن أساسي في تعريف الشعر إلى حدّ أنّه أصبح السمة المميّزة للمنظوم من المنثور»(٧٤٧)، فحدّ الشعر عند قدامة أنّه: «قولٌ موزون مقفّى يدلُّ على معنى»(٧٤٨).

إنَّ هذا التعريف يدلُّ على أنَّ صاحبه يرى بأنَّ «الانسجام الموسيقي في توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب خاص، مضافاً إلى هذا تردّد القوافي وتكرارها أهم خاصيّة تميز الشعر من النثر»(٧٤٩). إنَّ الوزن في لغة الشعر يمنح «ألفاظ الشعر من الجرس والإيحاء والتأثير ما لا يتأتّى

---

(٧٤٧) الزيدي، توفيق (عمود الشعر في قراءة السنّة الشعريّة عند العرب)، الدار العربيّة للكتاب، ١٩٩٣م، ص٦٥.

(٧٤٨) قدامة، (نقد الشعر) ص١٧.

(٧٤٩) أنيس، إبراهيم (موسيقى الشعر). دار القلم، بيروت – لبنان، د.ت، ص٢٧.

لسائر ألوان الفن على إطلاقها، ذلك لأنَّ تتابع الإيقاع من طبيعة الكون والحياة، والنفس من شأنها أن تستجيب للإيقاع المنظم بوحي من فطرتها»[٧٥٠].

ومن المعروف أنَّ الشعر يعتمد على الموسيقى في أدائه، والموسيقى لديها القدرة على تجسيد نبع الإحساس الذي يمتلكه الشاعر، فمع أهمية الوزن إلاّ أنَّه يجب أن يكون «وسيلة تعين الشاعر على استجلاء حسه الفني وتدفعه لتنبل بواسطته أفكاره، فلا تسقط في بئر النشاز إذا خلت من هذه الموسيقى، [.......] فنحن نؤمن أنَّ الوزن هو النهر النغمي الذي يحد بضفافه تجربة الشاعر ويعطيها ذاتها الفنية، بل إنّنا حين نقرأ قصيدة قد تتداخل نغمات البحور في البحر الواحد نفسه»[٧٥١].

إنَّ هذا الارتباط بين الشعر والموسيقى والوزن يجعلنا نقرُّ بأنَّه لا وجود للشعر بدون هذين الأخيرين، فمنذ وجد الشعر «وجدت معه الأوزان، فالشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عاديّة، وإنّما ينطقه موزوناً وكأنّه يلبّي فينا غريزتنا وفطرتنا قبل أن تنشأ اللغات»[٧٥٢].

لقد اختلف النقّاد – ولاسيّما المحدثين منهم – في جواز التجديد في الأوزان التي نتحدث عنها، أي هل جدَّد المولّدون في الأوزان الشعريّة وكيف تجلّى هذا التجديد؟!

في الحقيقة، إنَّ التجديد هو سمة من سمات صنعة المولّدين، فالوزن عنصر من عناصر الشعر «ولا نستطيع أن نتصور تلك العقول الجبّارة التي أخرجت روائع الأخيلة، والمعاني السامية، عاجزة أو قاصرة عن التجديد والابتكار في موسيقى الشعر»[٧٥٣].

---

(٧٥٠) عطيّة، عبد الهادي عبد الله (ملامح التجديد في موسيقى الشعر). دار المعرفة الجامعيّة – الإسكندريّة، ١٩٩٠م، ص١٢.

(٧٥١) عيد، رجا (التجديد الموسيقي في الشعر العربي). دار المعارف بالإسكندريّة، د.ت، ص٩.

(٧٥٢) عبّاس، محمد كامل (التجديد والنقد في الشعر العربي) ط١، منشورات مجلة الثقافة، ١٩٨٦م، ص٧٩.

(٧٥٣) أنيس (موسيقى الشعر) ص٢٦.

وقبل الحديث عن ظواهر التجديد في الأوزان وأشكالها وأسبابها، لابدَّ من الإشارة إلى أنَّ الشعر العربي في العصر العبّاسي «لم يخل من استشراف واضح نحو التجديد الوزني، وتاريخ هذا الشعر يضعنا أمام محاولة صريحة في هذا السبيل كانت ترمي إلى إحلال الرجز[٧٥٤] محل القصيد»[٧٥٥].

إنَّ تجديد المولّدين في أوزان الشعر يبدو في ميل بعضهم «نحو الابتكار في الأشكال الشعريّة، وفي الأوزان والقوافي، وكانت محاولاتهم تهدف إلى البحث عن نمط شعري جديد، يخرجون به على نمط القصيدة العربيّة الموحّدة القافية، ويضيفون إلى أوزان الشعر المعروفة أوزاناً جديدة، فكانت نتيجة هذا الابتكار ظهور أوزان جديدة، وهذه الأوزان كانت مؤسّسة على أصول قديمة مستلهمة من تفعيلات البحور التقليديّة... وعلى قلّة شواهد الأوزان المحدَثة، فإنّها تنبىء عن محاولات الشعراء التجريبيّة في مجال الأوزان الشعريّة، وتدلُّ على توقهم إلى التجديد والتطوير»[٧٥٦].

قد يكون السبب المهم في هذا التجديد هو شيوع الغناء في هذا العصر وارتباطه بالشعر بشكل مباشر، مع وجود هذه الظاهرة في الجاهليّة، فقد كان من الشعراء من يغني شيئاً من شعره، وما لُقِّبَ الأعشى صنّاجة العرب إلاّ لأنَّه كان ينظم الشعر ويغنيه[٧٥٧]. وقد ذهب الدكتور شوقي ضيف إلى أنَّ الشعر الجاهلي «كان يرتبط بالغناء، وأخذ يتعقّد وتظهر فيه

---

(٧٥٤) لقد ذهب النقاد القدماء إلى أنَّ أوّل وزن ظهر من بين الأوزان جميعها هو وزن الرجز الذي كانوا ينشدونه في أثناء حدائهم للإبل وكأنَّهم يحاكون بما فيه من صلصلة وأصوات وقع أخفاف الإبل على بساط الصحراء الواسع. عباس (تاريخ النقد الأدبي)، ص٨٠ .

(٧٥٥) فيصل (المجتمعات الإسلامية) ص٤٣٣.

(٧٥٦) السد، نور الدين (التطوّر الفنّي للقصيدة العربيّة في العصر العباسي الأوَّل) رسالة ماجستير جامعة حلب، ١٩٨٧م، ص١٥.

(٧٥٧) انظر(الأغاني)٩/١٠٨،و(الشعر والشعراء)١/ ٢٥٠.

الجوقات، كما إنَّ الشعر العربي نبع من منابع غنائيّة موسيقيّة، وبقيت فيه مظاهر الغناء والموسيقى واضحة»[٧٥٨].

وانتشر الغناء في الحجاز في العصر الإسلامي، كما انتشر الغزل بفعل الظروف التي نما فيها؛إذ إنَّ «الموسيقى هي التي قوّت الغزل»[٧٥٩]، والارتباط بين «الغزل والغناء وثيق بقدر الارتباط بين الوعاء وما يحويه، والغزل أشبه موضوعات الشعر بالغناء، ومطلب النفوس من هذا مطلبها من ذاك، ومن هنا كان التجاوب بين حالتيهما: فمن آثار الموسيقى في الحجاز توجيهها موضوع الشعر إلى الغزل»[٧٦٠].

وكثرت أجواء الغناء في الحجاز وشاع الغزل وهذا أدّى إلى «شيوع الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة في شعر الحجازيّين، وشاركهم أهل الشام في هذا الصنيع»[٧٦١].

أمّا الغناء في العصر العبّاسي فقد ارتقى ارتقاءً كبيراً؛ لأنّه وجد الظروف المناسبة له، إذ إنَّ الحياة في بغداد تغيّرت كثيراً؛ فانتشار الفرس وشيوع الأعياد الفارسيّة وكثرة الملاهي وتعدّد النوادي «مثل نادي ابن رامين والقراطيسي» التي كانت مألفاً للشعراء، كلُّ ذلك وأسباب أخرى أدَّت إلى شيوع الغناء بشكل واسع وتطوّره، وهذا أثّر في الشعر والشعراء إذ إنَّ «تجّار الجواري عنوا بتثقيفهنَّ وتعليمهنَّ الغناء في محاولة منهم لتحقيق مزيد من الربح، وإنَّ الجواري كانت لهنَّ علاقتهنَّ بالشعراء؛ حيث عُني هؤلاء الشعراء بنظم الشعر الذي يصلح للغناء، وكان هذا العمل من بين الأسباب التي أدّت إلى التنويع في موسيقى الشعر، ونظم المقطوعات التي كانت تنظم على البحور القصيرة أو المجزوءة»[٧٦٢] ،والتي سنتحدَّث عنها بالتفصيل فيما بعد.

---

(٧٥٨) ضيف (الفن ومذاهبه) ص٤٩.

(٧٥٩) البهبيتي (تاريخ الشعر العربي) ص١٣٣.

(٧٦٠) البهبيتي (تاريخ الشعر العربي) ص١٢٩.

(٧٦١) ضيف (الفن ومذاهبه) ص٥٩.

(٧٦٢) الفيل (القيم الفنية المستحدثة) ص٣٤٩.

لقد جعل بروكلمان أسباب انتشار شعر المحدثين وشيوعه الغناء[٧٦٣] فقد كـــان «هـــؤلاء المغنون والمغنيات يغنون في الشعر الحديث: شعر بشار ومطيع بن إياس وأضرابهما، فينشرونه في العراق كما تنشره الجواري في البلاد العربيّة اللائي يترلن بها»[٧٦٤].

لقد كان للغناء إذن الأثر الأكبر في تجديد الأوزان ،سواءٌ في اختيار الأوزان الراقصة الخفيفة والمجزوءة، وتنحية الأوزان الطويلة المعقّدة، أم في تنوّع الأوزان؛ إذ إنّه «كلّما تعدّدت وجـــوه الغناء وتنوّعت، تطلّب ذلك من الشعر مجاراة له، فتعدّدت أوزانه»[٧٦٥]، أم في أمـــور أخـــرى نتجت عن هذا الغناء ،ولتبيُّن أثر الغناء في الأوزان لابدَّ من الوقوف عند ظواهر التجديـــد في الأوزان.

ظواهر التجديد في الأوزان عند المولّدين:

تمثّلت صنعة المولّدين في تجديد الأوزان الشعريّة في ثلاث ظواهر:

١. استخدام الأوزان الخفيفة والمجزوءة:

لقد كان عامل الغناء الذي تحدّثنا عنه المسبّب الأوّل في هذه الظاهرة، إذ إنَّ البحور القصيرة الخفيفة والمجزوءة صالحة للرقص والغناء والوصف المبهج الذي شاع في ذلك العصر، وهذا يعني أنَّ الشعر في العصر العباسي غلبت عليه الأوزان القصيرة والمجزوءة، «وأقبـــل الـــشعراء علـــى الأوزان الرشيقة الخفيفة التي تلائم الغناء في المجالس والمنتديات ودور اللهو والـــرقص وحيـــاة العبث والمجون، ويتضح هذا الاتجاه عند الوليد بن يزيد (ت١٢٦هـــ)...، فقد استكثر من وزن الرمل القصير في شعره وروّجه ترويجاً فتح به بابه لمن بعده من المولّدين مثل بشار وغيره»[٧٦٦].

---

(٧٦٣) بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) ص١١.

(٧٦٤) الفن ومذاهبه ص٦٣.

(٧٦٥) البهبيتي (تاريخ الشعر العربي) ص١٤٥.

(٧٦٦) خليل (المولّد في العربيّة) ص٤٦٥-٤٦٦.

وقد أكثر أبو نواس من قول الشعر على الأبحر القصيرة أو ذات الإيقاع الراقص، كما في قوله:

يا عاقدَ القلبِ منّي هلاّ تذكرت حلاّ
تركت جسمي عليلاً من القليل أقلاّ
يكاد لا يتجزّأ أقلُ في اللفظ من لا[٧٦٧]

وذكر شوقي ضيف أنَّ الأثر الذي تركته الصلة بين الغناء وأوزان الشعر أنَّ «الشعراء نحّوا الأوزان الطويلة المعقّدة، وخصّصوها بالشعر التقليدي: شعر المديح ونحوه، وكانت هذه الأوزان توجد في العصر الإسلامي مع الغناء، أمّا في هذا العصر فإنّها تكاد تختفي إلاّ أن تجزّأ أو يدخلها فنون من التحريفات والزحافات. وأكبر الظن أنَّ الخليل عمد إلى هذه الزحافات عمداً ليستطيع الشعراء أن يجدوا منها منفذاً إلى الملاءمة بين الأوزان القديمة ونغم الغناء الجديد»[٧٦٨].

ودعم شوقي ضيف استنتاجه الأخير بمثال وهو بحر الرمل الذي وزنه: فاعلاتن؛ «فحينما يدرك ما ألّم به من الزحاف في الجزء الأوّل ويصبح: فعلاتن، يتغيَّر عن صورته الأولى ويصير سريعاً لسرعة حركاته. ومن المعروف أنَّ الحركات القصيرة تجعل البحر سريعاً، بخلاف الطويلة فتجعله بطيئاً. وهذا التغيير الذي ألمَّ بالرمل بسبب الزحاف نراه يلمُّ أيضاً بسببه في الأوزان والبحور الأخرى»[٧٦٩].

ومن أمثلة هذه الأوزان قول بشّار في قصيدته التي أوّلها:

يا منية القلب إنّي لا أسمّيكِ أُكْني بأخرى أسمّيها وأعنيكِ[٧٧٠]

فهذه القصيدة من البحر البسيط، وقد توخّى فيها بشّار الإيقاع الغنائي الراقص.

([٧٦٧]) ديوان أبي نواس ص٣٨٠.
([٧٦٨]) ضيف (الفن ومذاهبه) ص٧١-٧٢.
([٧٦٩]) نفسه ص٧١-٧٢.
([٧٧٠]) ابن المعتز (طبقات الشعراء) ص٣١.

إنَّ تأثير الغناء العبّاسي لم يقف عند موسيقى الشعر الغنائي، بل تعدّى الأمر إلى موسيقى الشعر التقليدي، وكان أكثر الشعراء المولّدين في هذا العصر ينظم من النوعين جميعاً... فقد وُجد في الشعر التقليدي كثيرٌ من الأوزان القصيرة المجزوءة أو المولّدة الشائعة في الشعر الغنائي، على نمط ما هو موجود في شعر مسلم بن الوليد زعيم الشعر التقليدي(٧٧١)، فقد روي له قصيدتان من وزن مولّد، إحداهما:

يا أيُّها المعمودُ قد شفَّك الصُّدودُ
فأنت مستهام حالفك السهودُ(٧٧٢)

ووزنه: (مستفعلن مفعولن)، وهو من مجزوء الرجز.

والأخرى:

نبا به الوسادُ وامتنع الرُّقادُ(٧٧٣)

ونجد هذا اللون في قول سلم الخاسر في مدح الهادي فقد ذكر ابن رشيق بأنَّه أوَّل من ابتدع الرجز(٧٧٤). يقول سلم:

موسى المطر غيثٌ بَكَرْ ثمَّ انهَمَرْ ألوى المِرَرْ
كم اعتسر ثمَّ ايتسَرْ وكم قدر ثمَّ غفَرْ
عدل السير باقي الأثَرْ خير وشر نفع وضَرْ
خير البشر فرع مضَرْ بدر بدر والمفتخَرْ
لمن غبَرْ(٧٧٥)

---

(٧٧١) ضيف (الفن ومذاهبه) ص٧٦ بتصرّف.

(٧٧٢) ديوان مسلم ص١٩٤. المعمود: كالعميد: الذي هو العشق، وهو المشغوف عشقاً.

(٧٧٣) ديوانه ص٢٤٠.

(٧٧٤) ابن رشيق (العمدة) ١/١٨٥.

(٧٧٥) نفسه ١/١٨٥.

إنَّ تفعيلات هذه القصيدة مبنيّة على «مستفعلن»، ويلاحظ فيها الإيقاع الغنائي الخفيف الراقص مع خوضه في موضوع المدح التقليدي.

٢. إحياء بعض الأوزان:

إنَّ من ظواهر صنعة المولدين في الأوزان أنَّهم أحيوا بعض الأوزان التي كانت نادرة في الشعر القديم، ونظموا عليها، وهذه الأوزان هي: المقتضب، والمضارع، والمتدارك الذي اكتشفه الأخفش، يقول أبو العلاء المعري: «والثلاثة الأوزان المضارع والمقتضب والمجتث، وقلَّ ما توجد في أشعار المتقدّمين»(٧٧٦).

وقد أكثر المولّدون من المجتث الذي استخدمه من قبلهم «الوليد بن يزيد، ونجده كثيراً عند بشار ومطيع وأبي نواس وأبي العتاهية وأضرابهم»(٧٧٧).

ومن أمثلة المضارع قول أبي العتاهية:

أيا عُتْبَ ما يَضُرُّ ... كِ أن تُطلقي صفادي(٧٧٨)

«ولم يشع هذا الوزن، وكأنه لم يقع من المغنّين والمغنّيات موقعاً حسناً»(٧٧٩).

ومن أمثلة المقتضب قول أبي نواس:

حامل الهوى تعب ... يستخِفُّهُ الطَرَبُ

إن بكى يحق له ... ليس ما به لعِبُ(٧٨٠)

---

(٧٧٦) المعري (الفصول والغايات). ضبطه وفسر غريبه: محمود حسن زناتي. ط١، مطبعة حجازي بالقاهرة، ١٣٥٦هـ-١٩٣٨م، ١/١٣٢.

(٧٧٧) الفن ومذاهبه ص٧٢.

(٧٧٨) المعري (الفصول والغايات) ١/١٣٢.

(٧٧٩) عطية (ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي) ص١٩.

(٧٨٠) ديوان أبي نواس ص٢٢٧.

إنَّ بحر المقتضب أكثر شيوعاً من المضارع وأكثر تداولاً على ألسنة الشعراء، ربَّما لخفّته وسهولة النظم عليه.

وبالرغم من استحداث المولدين هذين البحرين إلاّ أنَّ نماذجهما قليلة إلى حدٍّ ما في الشعر العربي.

٣. استنباط أوزان جديدة من الدوائر العروضيّة:

ومن ظواهر صنعة المولدين في الأوزان أنّهم استنبطوا أوزاناً من الدوائر التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، وأُطلق على هذه الأوزان اسم: (البحور المهملة)، وهي ناتجة عن الدوائر العروضيّة وليست من اختراع المولّدين وسمّيت بذلك لندرة نماذجها والجهل بقائليها، وقد تبدو نماذجها في بيت واحد، وهذه البحور ستّة وهي: المستطيل – الممتد – المتوفر – المتئد – المنسرد – المطرد. وهذه الأوزان هي من مقلوب الأوزان المستعملة كما سنرى.

١. المستطيل: وهو من مقلوب الطويل: (مفاعيلن فعولن مفاعلين فعولن)، ومثاله:

لقد هاج اشتياقي عزير الطرف أحور   أدير الصدغ منه على مسك

«ويمكن أن يستخدم هذا البحر مجزوءاً ؛ أي: مفاعيلن فعولن مفاعيلن، أو مشطوراً: مفاعيلن فعولن»[٧٨٢].

وتُحكى لامرىء القيس أشعارٌ بهذا الوزن، منها:

---

(٧٨١) خفاجي (الأدب العربي وتاريخه) ص١٢٠.

(٧٨٢) الجابري، خلفان بن ناصر (رؤية خاصة حول الدوائر العروضية) مجلة نزوى، ع٣١، الأردن، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٠م ،ص ١٣.

ألا يـــــا عــــين فــــابكي	علـــــى فقــــدي لملكــــي
وإتـــــــلافي لمــــــــالي	بـــــلا حــــرف وجهـــــدِ
تخطيـــــــت بــــــلادا	وضــــــيعت قلابــــــا
وقـــــد كنــــت قــــديما	أخــــا عــــز ومجــــد[٧٨٣]

٢. الممتد: وهو من مقلوب المديد: (فاعلن فاعلاتن فاعلن فــاعلاتن). ومثالــه قــول أبي العتاهية:

عتـــــبُ مــــا للخيــــالِ	خــــــبريني ومـــــــالي
لا أراه أتـــــــــــــاني	زائــــــراً مــــــذ ليــــــال
لـــــــو رآني صـــــــديقي	رقّ لي أو رثـــــــــــــى لي
أو يـــــــراني عـــــــدوّي	لان مـــــن ســـــوء حـــــالي

وهو من مقلوب المديد، فأجزاؤه: (فاعلن فاعلاتن) مكرّرة»[٧٨٤].

٣. بحر المتوفر أو المتوافر: وهو من محرَّف الرمل: (فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك) مرتين[٧٨٥]، «غير أن تفعيلتي العروض والضرب لا تأتيان: فاعلاتك، وإنّما: فاعلا أو فاعلن، ولذلك جعــل بعضهم وزنه: (فاعلن متفاعلن متفاعلن) في الشطرين، ومثاله:

ما وقوفــك بالركائــب في الطلــل	**ما سؤالك عن حبيبك قد رحل**[٧٨٦]

٤. بحر المتئد: مقلوب المجتث: (فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن) مرتين[٧٨٧].

---

(٧٨٣) السكاكي (مفتاح العلوم) ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور. ط٢، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م، ص٥٦٧.

(٧٨٤) عطية (ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي) ص١٦. ديوان أبي العتاهية ص٦١٨.

(٧٨٥) خفاجي (الأدب العربي وتاريخه) ص١٢٠.

(٧٨٦) الجابري (رؤية خاصة حول الدوائر العروضية) ص١٥.

٥. المنسرد: مقلوب المضارع: (مفاعلين مفاعيلن فاع لاتن) مرتين[٧٨٨].

٦. المطرد: صورة أخرى من المضارع: (فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن) مرتين[٧٨٩].

إنَّ هذه الأوزان – وإن كانت قليلة – إلاّ أنَّها من استنباط المولّدين من الدوائر العروضيّة، وتدلُّ على تجديد المولدين في الأوزان، والسمة الغالبة على أوزانهم أنّهم يتحرّون الأوزان السهلة القصيرة، حتّى وإن لم يُعرف لها بحر وخرجت عن دائرة العروض، فقد ذكر ابن قتيبة «أنه كان لسرعة أبي العتاهية وسهولة الشعر عليه ربّما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب»[٧٩٠]. ويضرب مثالاً لذلك بالشعر الذي قاله حينما كان يجلس عند قصّار فسمع صوت المدقّة ومن ثمَّ راح يحاكيه على إيقاع الصوت فقال:

للمنون دائرا　　　تٌ يُدرنَ صرفها

هنّ ينتقيننا　　　واحداً فواحدا[٧٩١]

إذن، إنَّ صنعة المولّدين في الأوزان تبدّت في هذا التجديد الذي لحق الوزن، سواءٌ في الميل إلى الأوزان الخفيفة والمجزوءة، أم في إحياء بعض الأوزان، أم في استنباط أوزان جديدة مهملة من دائرة العروض واستعمالها، وأنّ الطابع الغالب على هذه الأوزان الخفّة والسهولة والجزئيّة كي تناسب الغناء الذي شاع في هذا العصر.

---

(٧٨٧) خفاجي (الأدب العربي وتاريخه) ص١٢٠.

(٧٨٨) نفسه ص١٢٠.

(٧٨٩) نفسه ١٢٠.

(٧٩٠) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ٢/٧٧٩.

(٧٩١) نفسه ٢/٧٧٩.

أثر صنعة المولّدين فى الإطار الخارجى للقصيدة

إنَّ بناء القصيدة الخارجي لم يكن بمعزل عن التجديد الذي تميّزت بـه صـنعة المولّـدين، فالقصيدة العربيّة القديمة كانت تتخذ شكلاً موحّداً التزمه معظم الشعراء، فقد كانت تـشتمل على أكثر من غرض شعري، فيبدأ الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال ويبكي ويـستبكي ويسائل ويخاطب، وبعد ذلك ينتقل إلى النسيب والغزل بالمحبوبة، ثمَّ إلى الوصف والمديح، وقـد تميّزت هذه القصيدة غالباً بعدم وجود رابط بين هذه الأقسام، و لم يسعَ الشاعر الجاهلي لإيجاد نظام متماسك بين أجزاء القصيدة، وبقيت القصيدة محافظة على هذا الشكل الخـارجي مـدة زمنية لابأس بها، إلى أن جاء الشعراء المولّدون وخرجوا على هذه التقاليد، وأخـضعوا أجـزاء القصيدة وهي (المطلع والانتقال إلى الغرض ثمَّ المقطع) لنزعتهم العقلية التي انتهجوها في ذلـك العصر، واتّفق هذا الشكل مع حبّهم الأناقة والتنقيح في القصيدة. إذ إنّهم حـدّدوا للمقدّمـة وظيفة ووفّروا لها من الأسباب المنطقيّة ما يؤهّلها لتكون مقدّمة صحيحة مثيرة للاهتمام، فكان لديهم براعة وتفوّق في البدء بالقصيدة، ثمَّ ينتقلون إلى الغرض برابط منطقي، وهـذا الانتقـال عُرف بـ (حسن التخلّص)، ثمَّ أحسنوا في نهاية القصيدة، وعُرف عندهم ما سُمّي بـ (حسن الخاتمة أو حسن المقطع).

لقد أدرك المولّدون أنَّ من تمام الصنعة وجودتها والحذق فيها الربط بين هذه العناصر الثلاثة، فقد قيل «لبعض الحُذّاق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتهر، فقال: لأنّي أقللـتُ الحـزّ، وطبّقت المَفْصِل(٧٩٢)، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نُكت الأغراض(٧٩٣) بحسن الفـواتح والخواتم، ولطف الخروج إلى المدح والهجاء»(٧٩٤).

---

(٧٩٢) الحزّ: مصدر حزّ بمعنى قطع. وطبق المفصَل: أصابه إصابةً محكمة، فأبان العضو من العضو.

(٧٩٣) قرطس: أصاب القرطاس، وهو الغرض والهدف. النُّكَت: جمع نكتة ويعني الفكرة اللطيفة الدقيقة.

(٧٩٤) ابن رشيق (العمدة) ٢١٧/١.

وقد أيّد ابن رشيق هذا السبب، لأنَّ «حُسن الافتتاح داعيةُ الانشراح، ومطيّـــة النجـــاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السّمع وألصق بالنفس لقرب العهد بها، فإن حَسُنت حَسُنَ، وإن قَبُحَتْ قَبُحَ. والأعمال بخواتيمها، كما قال رســـول الله صلى الله عليه وسلم»(٧٩٥).

وقد جعل الجرجاني من الشاعر الذي يحسن هذه الأجزاء الثلاثة والربط بينها، شاعراً حاذقاً، يقول: «الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلُّص وبعدهما الخاتمة، فإنّها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصـــغاء، ولم تكـــن الأوائـــل تخـــصُّها بفـــضل مراعاة»(٧٩٦).

ولتبيُّن صنعة المولّدين وتفوّقهم في هذا المجال لابدَّ من دراسة كل جزءٍ على حدة.

١. براعة المطالع:

لقد عُني نقاد العرب بمطلع القصيدة، وطالبوا الشعراء أن يجيدوا مطالعهم ويتقنوها، فقد نقل الجاحظ عن ابن المقفّع قوله: «وليكن في صدر كلامك دليلٌ على حاجتك، كما أنَّ خيرَ أبيات الشعر البيتُ الذي إذا سمعتَ صدرَه عرفت قافيته»(٧٩٧).

وقد جعله البغدادي من ضروب الصنعة، يقول: «وأمّا براعة الاستهلال فهي من ضـــروب الصنعة التي يقدّمها أمراء الكلام ونقّاد الشعر وجهابذة الألفاظ، فينبغي للشاعر إذا ابتدأ قصيدة

---

(٧٩٥) ابن رشيق (العمدة) ٢١٧/١.

(٧٩٦) الجرجاني (الوساطة) ص٤٨.

(٧٩٧) الجاحظ (البيان والتبيين) ١١٦/١.

مدحاً أو ذمّاً أو فخراً أو وصفاً أو غير ذلك من أفانين الشعر ابتدأها بما يـــدلُّ علـــى غرضـــه فيها»[٧٩٨].

لقد أدرك هؤلاء النقّاد «قوّة الأثر الأوّل في النفس، وأنّه يدفع السامع إلى التنبّه والإصغاء، إن كان جيداً آسراً، وإلى الفتور والانصراف إن كان ضعيفاً فاتراً»[٧٩٩].

ومن هنا فقد عُني الشعراء بالمطالع كثيراً، وأبدعوا في هذا الاعتناء، وقد أثنى النقّاد كثيراً على هذا الصنيع.

وجعل ابن رشيق من المطلع نقطة تكشف عمّا عند الشاعر، وشرط له شـــروطاً، وطالـــب الشاعر المولّد بالامتناع عن علامات الضعف، يقول: «إنَّ الشعر قُفلٌ أوّله مفتاحـــهُ، وينبغـــي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره؛ فإنَّه أوّل ما يقرع السَّمع، وبه يستدلُّ على ما عنـــده مِـــن أوّل وهلة، وليجتنب: «ألا» و«خليليَّ» و«قد»، فلا يستكثرُ منها في ابتدائه، فإنَّها مـــن علامـــات الضعف والتُّكلان، إلاّ للقدماء الذين جروا على عرق، وعملوا على شاكلةٍ، وليجعلـــه حُلـــواً سهلاً، وفخماً جزلاً»[٨٠٠]. وذكر قول امرىء القيس الشهير في أنَّه أفضل ابتداء صنعه شاعر:

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومـــترلِ

لأنَّه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمترل في مصراعٍ واحد»[٨٠١].

وذكر ابن رشيق أمثلة كثيرة للمولّدين، ومن بينها قول بشّار، وقال عنه «بأنَّه أفضل ابتـــداء صنعه مُحدَث، وهو قوله:

([٧٩٨]) البغدادي، أبو طاهر محمد بن حيدر (قانون البلاغة) تح: محسن غيَّاض عجيل. ط١، مؤسسة الرسالة – بيروت، ١٤٠١هـ–١٩٨١م. ص١١٦.

([٧٩٩]) بدوي، أحمد أحمد (أسس النقد الأدبي عند العرب). دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت، ص٢٩٧.

([٨٠٠]) ابن رشيق (العمدة) ٢١٨/١.

([٨٠١]) نفسه ٢١٨/١.

أبى طلـــلٌ بـــالجزع أن يتكلّمـــا   وماذا عليه لو أجـــاب متيّمـــا[٨٠٢]

إنَّ بشّاراً في هذا البيت توخّى اللفظ الفصيح والمعنى الصحيح، وكان هذا المطلع فخماً جزلاً دالاً على غرض الكلام.

لقد أكّد النقّاد وجوب دلالة المطلع على غرض الكلام، فمعظم النقّاد الذين تحدّثوا عن هذه القضيّة اشترطوا هذا الشرط، يقول حازم القرطاجنّي: «ويجب أن تكون المبادىء جزلة، حسنة المسموع والمفهوم، دالة على غرض الكلام، وجيزة تامّة، وكثيراً ما يـــستعملون فيهـــا النـــداء والمخاطبة والاستفهام، ويذهبون بها مذاهب من تعجيب أو تهويل أو تقرير أو تشكيك أو غـــير ذلك»[٨٠٣].

إنَّ حازماً لم يكتفِ بتحسين المطلع بل تحسين البيت التالي له أيضاً، يقول: «وأمّا ما تتأكّـــد به العناية، ولاسيّما عند من أخذ بمذهب أئمة المُحدَثين، فتحسين البيت التالي للبيت الأوّل من القصيدة ليتناصر بذلك حسن المبتدأ. ومثل هذا قول أبي تمّام:

شهدتُ لقد أقوتْ مغانيكُمُ بعـــدي   ومَحَّتْ كما مُحَّتْ وشائِعُ مـــن بُـــرْدِ
وأنجدتُم مـــن بعـــد إتهـــامِ دارِكُـــمْ   فيا دمعُ أنجدني على ساكني نجدِ[٨٠٤]

وقد ابتدأ أبو نواس قصيدةً من قصائده بالمخاطبة ومشيراً إلى غرضه المقصود، وجعله ابـــن رشيق من الابتداءات الحسنة، يقول:

دع عنك لومي فإنَّ اللـــومَ إغـــراءُ   وداوني بالّتي كانت هي الـــداءُ[٨٠٥]

وابتدأ أبو تمَّام بالنداء دالاً على غرضه المقصود، لذلك أثنى ابن المعتز على هذا الابتداء:

([٨٠٢]) نفسه ٢١٩/١. الجزع: منقطع الوادي.

([٨٠٣]) القرطاجنّي (منهاج البلغاء) ص٣٠٥.

([٨٠٤]) القرطاجني (منهاج البلغاء) ص٣٠٧.

([٨٠٥]) ابن رشيق (العمدة) ٢١٩/١.

يا بُعدَ غايةِ دمعِ العـين إذ بَعُـدوا　　　هي الصبابة طولَ الدهرِ والكَمَدُ[806]

إنَّ هذين البيتين يشيران إلى غرض الناظم المقصود بشكل مباشر من القصيدة، ولذلك نـالا إعجاب النقّاد .

وقد أتى ابن رشيق لأبي تمّام بابتداء فخم، «له روعة، وعليه أُبّهة، كقوله:

الحـقُّ أبلـجُ والـسيوفُ عَـوَارِ　　　فحذارِ من أسَدِ العرينِ حَـذَارِ[807]

وقوله:

السيفُ أصدقُ إنباءً مـن الكُتُـبِ　　　في حدِّهِ الحدُّ بـينَ الجِـدِّ واللعـبِ

والغالب عليه، نحتُ اللفظ وجهارة الابتداء»[808].

لعلَّ إعجاب ابن رشيق بهذين البيتين، كان لدخول أبي تمام إلى غـرض القـصيدة بـشكل مباشر، وكذلك لجزالة ألفاظهما وصحّة معانيهما، وقد ظهرت عليهما فخامة الابتداء — الـتي يفضّلها ابن رشيق — بشكل واضح.

وقد ذكر ابن الأثير الجزري أنَّ «من أحسن الابتداآت[809] ما ذكره مهيار، فإنّه أتى بالمعنى المقصود من أوّل كلامه، فقال:

أمـا وهواهـا عِـذرةً وتنـصُّلاً　　　لقد نقل الواشي إليهـا فـأمحلا[810]
سعى جُهـدَه لكـن تجـاوز حـدَّهُ　　　وكثّر فارتابـت ولـو شـاء قلّـلا

([806]) ابن المعتز (البديع) ص٧٦. الكمد: اسم مكان.

([807]) أبلج: واضح ظاهر.

([808]) ابن رشيق (العمدة) ٢٣٣/١.

([809]) وردت هكذا في المصدر والأصح الابتداءات.

([810]) أمحلا: قال المحال وهو فعل مشتق من مشتق غير الفعل مثل (تمسكن) من المسكين.

ألا ترى ما ألطف هذا الاعتذار الذي قد أبرزه في هيئة القول، وأخرجه في معرض النسيب، والمراد به الاعتذار إلى الممدوح، وذلك من أبدع ما يكون في هذا الباب»[٨١١].

وضرب مثالاً آخر وهو أدلُّ على الغرض المقصود من المثال السابق، يقول: «وممّا جاء على نحو منه قول بعض المتأخّرين وقد وشي في حقه إلى الممدوح:

وراءك أقــوال الوشـــاة الفــواجرِ ودونك أحــوال الغــرام المُخــامرِ

فلولا وَلُوعُ منك بالصدق ما وشــوا ولولا الهــوى لم أنتــدِبْ للمعــاذرِ

فسلك في هذا القول مذهب مهيار إلاّ أنَّ في هذا زيادة على ماقاله مهيار، وهي في المعاتبــة على الالتفات إلى الوشاة، والاستماع منهم، وذلك من أغــرب مــا قيــل في هــذا المعــنى، فاعرفه»[٨١٢].

إنَّ ما ينتج عن ضرورة دلالة المطلع على الغرض المقصود «أن لا يذكر الشاعر في افتتــاح القصيدة المديح بما يتطيَّر به، وقال بعض علماء البيان: (أحسِنوا معاشرَ الكُتَّاب الابتداءات فإنهنَّ دلائل البيان) »[٨١٣]، إذ إنّه «ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يُتطيَّر به، أو يُستجفى من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء ووصف إقفار الديار، وتــشتُّت الألاّف[٨١٤]، ونعي الشباب، وذم الزمان. لاسيّما في القصائد التي تضمن المدائح أو التهاني. وتستعمل هــذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة، فإنَّ الكلام إذا كان مؤسّساً على هذا المثال تطيَّر منه سامعُه، وإن كان يعلم أنَّ الشاعر إنَّما يخاطب نفسه دون الممدوح، فيجتنب»[٨١٥].

---

(٨١١) الجزري، ضياء الدين بن الأثير (الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور) تح: د. مصطفى جواد ود. جميل سعيد. مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٣٧٥هـ-١٩٥٦م، ص١٩١.

(٨١٢) المصدر السابق ص١٩٢.

(٨١٣) نفسه ص١٨٧.

(٨١٤) تشتّت الألاّف: أي تفرّق الأحباب.

(٨١٥) ابن طباطبا (عيار الشعر) ص١٢٦.

«وأنكروا على أبي نواس قوله في أوّل قصيدة مدح بها البرامكة:

أربعَ البِلى إنَّ الخضوع لبادي   عليك وإنّي لم أخنك ودادي

فلمّا انتهى إلى قوله:

سلامٌ على الدنيا إذا ما فُقِدتُمُ   بني بَرْمَكٍ من رائحينَ وغادِ

استحكم تطيُّرهم، وقيل: إنَّهم نكبوا بعد ذلك بأسبوع واحد.

ولذلك تطيَّر المعتصم لّما مدحه ابنُ إبراهيم الموصلي بقوله:

يا دارُ، غيّرك البِلى ومحاكِ   يا ليتَ شعري ما الذي أبلاكِ!

فتغامز الحاضرون، وعجبوا من جواز ذلك على إسحاق مع فطنة فهمه وعلمه، وكان خراب القصر بعد ذلك بقليل»[816].

إذن، إنَّ افتتاح المديح بذكر الديار ودروسها يُتطيَّر به، ولاسيّما في حقّ الخلفاء والملوك، «ولهذا يختار من ذكر الأماكن والمنازل ما راق لفظه، وحسن التلفظ به كالغوير والعقيق وزرود[817] وأشباه ذلك»[818].

وقد ذكر العسكري طرقاً للتخلُّص من بعض المزالق التي يقع فيها الشعراء في أثناء افتتاحهم المديح بذكر الديار بالاقتداء ببعض الشعراء، يقول: «فإن أراد أن يذكر داراً فليذكرها كما ذكرها الخريمي:

ألا يا دار دام لك الحبور   وساعدك الغضارة والسرور

وكما قال أشجع:

---

(816) ابن منقذ (البديع في نقد الشعر) ص٤٠٠-٤٠١.

(817) أسماء مواضع في بلاد العرب.

(818) الجزري (الجامع الكبير) ص١٩٠.

قـــــصر عليــــه تحيـــــة وســـــلامُ   نشرت عليــه جمالهــا الأيــام(٨١٩)

وقد ذكر ابن منقذ أنَّ «هذا من أحسن الابتداءات»(٨٢٠).

ومن أمثلة ابتداء المديح بهذه الطريقة التي توحي بالتفاؤل ودوام الحياة قــول أبي نــواس في مدحه الفضل بن الربيع:

لمن دِمَـــنٌ تـــزدادُ حـــسنَ رســـومِ   على طــولِ مـــا أقــوت وطيـــبَ

واشترط النقّاد في حسن المطالع أيضاً: «أن يجتهد الناظم في تناسب قسميه، بحيث لا يكون شطره الأوّل أجنبيّاً من شطره الثاني»(٨٢٢)، وقد توفَّر هذا الشرط في جميع الأمثلة السابقة الــتي ورد ذكرها. وقد ورد عند أبي تمّام ما يخالف هذا الشرط، فقد عاب عليه النقّاد قوله:

هُنَّ عـــوادي يوســـفٍ وصـــواحبُه   فعزماً فقدماً أدرك الثأر طالبـــه(٨٢٣)

فالشطر الأول يتحدّث عن سيدات يُظهرن غير ما يُبطنَّ، وهو يختلف تماماً عن الشطر الثاني الذي يتحدّث عن العزم الذي يدرك به الثأر، فكان مبتور الصلة بالشطر الأوّل.

إنَّ معظم الشروط التي اشترطها النقّاد في المطالع توفّرت عند أغلب الشعراء المولّدين، ومـــن هنا وُصفت مطالعهم بـــ (البراعة) و(الحُسن) وتميّزوا من غيرهم من الشعراء ولاسيّما القدماء، فحازوا قصب السبق في هذا المجال.

٢. حُسن التخلُّص:

---

(٨١٩) العسكري (الصناعتين) ص٤٩١.

(٨٢٠) ابن منقذ (البديع في نقد الشعر) ص٤٠١.

(٨٢١) ابن أبي الإصبع المصري (تحرير التحبير) ص١٧٠. الدمن: آثار الدار والناس وما تركوا من آثار خلفهم. الرسوم: ج رسم وهو الشاخص من آثار الديار.

(٨٢٢) ابن حجة الحموي (خزانة الأدب وغاية الأرب) ص١٩.

(٨٢٣) العسكري (الصناعتين) ص٤٩٣.

أشار النقاد إلى أهميّة التخلّص أو الانتقال من موضوع لآخر في القصيدة، فقد عدّه ابن المعتز من محاسن الكلام[٨٢٤]، وخصَّه ابن حجة الحموي بكونه من محاسن البديع[٨٢٥]، وشمله بعضهم بأنواع المحسّنات البلاغيّة[٨٢٦]، وعدّه بعض النقّاد المحدثين من الأساليب العقليّة[٨٢٧].

وعرّفه ابن أبي الإصبع المصري بقوله: «هو امتزاج آخر ما يقدّمه الشاعر على المدح من نسيب أو فخر أو وصف أو أدب أو زهد أو مجون أو غير ذلك بأوّل بيت من المدح، وقد يقع ذلك في بيتين متجاورين، وقد يقع في بيتٍ واحد»[٨٢٨].

لقد اختصَّ التخلّص عند ابن أبي الإصبع بالخروج إلى المدح، وهذا ليس بالضرورة، مع تفضيل النقاد هذا الأمر، لكن عرّفه آخرون من دون تحديد الغرض الذي يخرج إليه الشاعر، يقول ابن الأثير الجزري: «فأمَّا التخلُّص، فهو أن يأخذ المؤلف في معنى من المعاني، فبينا هو فيه إذ أخذ في معنى آخر وجعل الأوّل مسبباً إليه، فيكون بعضه آخذاً برقاب بعض، من غير أن يقطع المؤلف كلامه، ويستأنف كلاماً آخر، بل يكون جميع كلامه، كأنما أفرغ إفراغاً»[٨٢٩].

وهناك من أطلق عليه اسم (التخلّص)، وهناك من أطلق عليه (حسن الخروج) ولاسيّما ثعلب في (قواعد الشعر)[٨٣٠]. واستخدم حازم القرطاجنّي هاتين اللفظتين وقصد بهما المعنى ذاته، يقول: «ويجب أن يكون التخلّص لطيفاً، والخروج إلى المدح بديعاً»[٨٣١].

---

(٨٢٤) وذلك في كتابه (البديع).

(٨٢٥) وذلك في كتابه (خزانة الأدب وغاية الأرب).

(٨٢٦) وهو القزويني في كتابه (الإيضاح).

(٨٢٧) وهو د. أحمد علي محمّد في كتابه (أثر النزعة العقلية في القصيدة العربيّة).

(٨٢٨) ابن أبي الإصبع (تحرير التحبير) ص٤٣٣.

(٨٢٩) ابن الأثير الجزري (الجامع الكبير) ص١٨١.

(٨٣٠) ابن ثعلب، أبو العباس أحمد (قواعد الشعر). تح: محمد عبد المنعم خفاجي. ط١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٦٧هـ-١٩٤٨م، ص٥٠.

(٨٣١) القرطاجني (منهاج البلغاء) ص٣٠٦.

وفرَّق النقّاد بينه وبين الاقتضاب، فالاقتضاب «ضد التخلّص، وذلك أن يقطع الشاعر كلامه الذي هو فيه ويستأنف كلاماً آخر غيره من مدح أو هجاء أو غير ذلك. ولا يكون للثاني علاقة بالأوّل، ولا تلفيق بينه وبينه، وهو مذهب القدماء من صَنَعة الشعر»[٨٣٢].

ومن هنا نستطيع القول بأنَّ طريقة القدماء في الانتقال من موضوع إلى آخر هي الاقتضاب فيما عدا بعض الحالات القليلة، منها التي ذكرها ثعلب في (قواعد الشعر) فقد ذكر مثالاً لحاتم الطائي يمدح بني بدر و لم ينتهج طريقة القدماء وهو قوله:

إن كنتِ كارهةً لعيشتنا   هاتي فحلّي في بني بَدْرِ[٨٣٣]

إنَّ طريقة القدماء في الانتقال من موضوع إلى موضوع هي الانقطاع والانفصال، يقول ابن طباطبا: «إنَّ مذهب الأوائل في ذلك واحدٌ، وهو قولهم عند وصف الفيافي وقطعها بسير النوق، وحكاية ما عانوا في أسفارهم: إنّا تجشّمنا ذلك إلى فلان، يعنون الممدوح، كقول الأعشى:

إلى هوذةَ الوَهَّابِ أزجي مطيتي   أُرجِّي عطاءً صالحاً من نوالكا[٨٣٤]

أو يلجؤون إلى اللفظ فيجعلون منه صلة، وهو يدلُّ على الانتقال بشكل مفاجىء ونحو: دع عنك، و عدِّ عن كذا، يقول العسكري: «كانت العرب في أكثر شعرها تبتدىء بذكر الديار والبكاء عليها والوجد بفراق ساكنيها، ثم إذا أرادت الخروج إلى معنى آخر قالت: فدعْ ذا وسَلِّ الهمّ عنك بكذا [.........]، وربما تركوا المعنى الأوّل وقالوا: وعيسٍ أو هوجاء...»[٨٣٥].

وذكر أبو تمّام مساوئ هذه الطريقة:

---

(٨٣٢) ابن الأثير الجزري (الجامع الكبير) ص١٨١.

(٨٣٣) ثعلب (قواعد الشعر) ص٥٢. وهو يخاطب ناقته، هاتي: أي تلك. حلي: أقيمي. بني بدر: ممدوحوه.

(٨٣٤) ابن طباطبا (عيار الشعر) ص١١٥.

(٨٣٥) العسكري (الصناعتين) ص٥١٣.

دعْ عنك دع ذا إذا انتقلتَ إلى الـــ ـــمدح وشُبْ سهلَه بمقتـــضَبهِ[٨٣٦]

وأطلق ابن رشيق على هذه الطريقة «طفراً وانقطاعاً»، يقول: «فإذا لم يكن خروج الشاعر إلى المدح متصلاً بما قبله، ولا منفصلاً بقوله «دع ذا» و«عدّ عن ذا» ونحو ذلك سُمّي طفـــراً وانقطاعاً»[٨٣٧].

ومن طرائقهم في الانتقال أيضاً، طريقة الاستئناف؛ فالشاعر «يستأنف وصف السحاب أو البحر أو الأسدِ أو الشمس أو القمر. فيقول: فما عرض أو فما مزيداً أو فما مخـــدراً أو فمـــا الشمس والقمر أو البدر بأجود أو بأشجع أو بأحسن من فلان»[٨٣٨] وهو الممدوح.

هذا فيما يخصّ القدماء في التخلّص، فطريقتهم قائمة على الانفصال والانقطـــاع، وعـــدم التلطُّف والافتنان، وهذا الأمر لم يَرُق النقاد ولا الشعراء، وأدركوا ما تُحدثه هذه الطريقة مـــن انفصال بين أجزاء القصيدة، لأنَّ «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أُفرغ إفراغاً وسبك سبكاً واحداً»[٨٣٩].

ومن هنا، فإن الشعراء المولَّدين احتفلوا بحسن التخلّص «ليوفّروا لشعرهم تلاحم الأجـــزاء، لاسيّما وأنّ آيات القرآن الكريم هدتهم إلى سر بلاغة هذا الضرب من البـــديع»[٨٤٠] ،كقولـــه تعالى: {أذلك خيرٌ نزلاً أم شجرة الزقوم، إنّا جعلناها فتنةً للظالمين}[٨٤١].

---

(٨٣٦) ديوان أبي تمّام ١/١٧٠.

(٨٣٧) ابن رشيق (العمدة) ١/٢٣٩.

(٨٣٨) ابن طباطبا (عيار الشعر) ص١١٦.وقد وردت هذه المقولة برواية أفضل من المذكورة في تحقيق آخر للكتاب نفسه وهي: (فيقال:فما عارض...أو:فما مزبدٌ...أو:فما مخدرٌ...أو:فماالشمس...أو:فماالبدر...بأجود...أو:بأشجع...أوبأحسنَ من فلان...يعنون الممدوح).ط المانع، ص١٨٦-١٨٧.فلا يخفى على القارئ مافي هذه الرواية من صحةٍ في المعنى والنحو.

(٨٣٩) ابن رشيق (العمدة) ١/٢٥٧.

(٨٤٠) الحجوي (البديع في التراث النقدي والبلاغي) ص٣٢٢.

(٨٤١) سورة الصافات. الآيتان (٦٢-٦٣).

وذكر الحاتمي فضل المولَّدين في هذا المجال، يقول: «من حُكْمِ النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممتزجاً بما بعده من مدح أو ذم أو غيرهما، غير منفصل منه. فإنَّ القصيدة مثلها مثل خلْق الإنسان في اتصال بعض أجزائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتُعَفّي معالم جماله. ووجدت حذّاق الشعراء وأرباب الصناعة من المُحدَثين محترسين من مثل هذه الحال احتراساً يجنّبهم شوائبَ النقصان ويقف على محجة الإحسان، حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال. وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء، كقول مسلم بن الوليد وهو من بارع التخلُّص:

أجدَّكِ هل تدرين أنْ رُبَّ ليلةٍ — كأنَّ دُجاها من قرونك يُنْشَرُ
نَصَبْت لها حتّى تجلّت بغرّةٍ — كغرَّة يحيى حين يُذكر جعفرُ

وهذا مذهب اختصّ به المُحدَثون لتوقّد خواطرهم ولطف أفكارهم واعتمادهم البديعَ وأفانينه في أشعارهم، فكأنه مذهب سهّلوا حَزنه ونهجوا رسمه»(٨٤٢).

لقد جعل المرزوقي التحام أجزاء النظم من مقوّمات عمود الشعر، فإذا تحقّق ذلك «بلا ملال، ولا كلال، فذلك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة، تسالماً لأجزائه وتقارناً»(٨٤٣).

ومن هنا يظهر لنا جوهر التجديد عند الشعراء المولّدين في هذه القضية، إذ إنَّ الشاعر المولّد مال إلى تقوية العلاقة بين الأبيات، والبحث عن لحمة أكبر بين المطالع والخواتم وسائر الأبيات

---

(٨٤٢) الحاتمي (حلية المحاضرة) ١/٢١٥.

(٨٤٣) المرزوقي (شرح حماسة أبي تمام) ١/١٠.

داخل النص، فإذا هو أشبه بالصورة الواحدة والسلسلة المتجاورة من المعاني. إنّه شبيه بالخاطرة أو المشهد أو الإحساس الواحد الذي يهيمن على القصيدة من البداية إلى النهاية [٨٤٤].

إنَّ موضوعي النسيب والمديح موضوعان متنافران، وقد يصعب على الشاعر إحداث الوحدة في أثناء الجمع بينهما، لكنَّ الشاعر المولَّد وصل بينهما بطريقة أدّت إلى الاستواء والالتئام عن طريق حسن تخلّصه، وطريقته في ذلك ذكرها حازم القرطاجنّي، يقول عن أسلوبه في الانتقال، وذلك بأن «يحتال في ما يصل بين حاشيتي الكلام، ويجمع بين طرفي القول، حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب، أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاءً محكماً، فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظم، فإنَّ النفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثمَّ انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما وجَدت الأنفس في طباعها نفوراً من ذلك ونبت عنه [.......] وكذلك النفوس والأسماع إذا قرعها المديح بعد النسيب دفعة من غير توطئة لذلك، فإنها تستصعبه ولا تستسهله، وتجد نبوة ما في انتقالها إليه من غير احتيال وتلطف في ما يجمع بين حاشيتي الكلام، ويصل بين طرفيه الوصل الذي يوجد للكلام به استواء والتئام» [٨٤٥].

إنَّ ما ذكره حازم من أنَّ هذا الوصل بين الأجزاء يؤثّر في نفس المتلقّي ويراعي حاله هو في الحقيقة «استيفاء لشروط وحدة القول، إذ النفس تنفر من الكلام المفكّك، وتألف الكلام المتجانس الذي يقوم على الاتصال والوحدة وهذا الأمر لم يكن استجابة لمتطلبات النفس فحسب وإنَّما هو استجابة للعقل والفكر أيضاً، ومن هنا ندرك معنى الوحدة في القصيدة التي لا تتناقض مع تنويع الموضوعات إذا قامت على التسلسل والتدرج المنطقي، فمنطق القصيدة يقوم

---

(٨٤٤) الرقيق (شعر التجديد في القرن الثاني الهجري) ص٣٠.بتصرّف .

(٨٤٥) القرطاجني (منهاج البلغاء) ص٣١٨-٣١٩.

على التنويع لكنه تنويع يدعو إلى الترابط الشكلي بين الموضوعات، وهذه الموضوعات ما هـي إلا بنى يقوم عليها الهيكل العام الذي هو البناء الكلي للقصيدة»[٨٤٦].

إنَّ حسن التخلّص يدلُّ أوّل ما يدلُّ على مهارة الشاعر وحذقه لما فيه من تلاحم الأجـزاء وتسلسل المعاني تسلسلاً منطقياً، وكان الشعراء المولّدون يسعون دائماً إلى الوسائل التي تحقّـق لهم في الشعر التميُّز والبراعة، وأدركوا أنَّ هذه الطريقة «تضفي على الشعر لطفاً، وتجـد فيـه النفس انبساطاً وطرباً»[٨٤٧].

كما أدرك النقّاد أنَّ هذا النوع يحتاج إلى الحذق والمهارة والبراعة، ووجدوا هذه الـصفات عند الشعراء المولّدين، يقول ابن حجّة الحموي: «وهذا النوع البديع ما اعتنى به غـير حـذّاق المتأخّرين، وما نسجوه جميعه إلاّ على المنوال المذكور، ولعمري إنّها طريقة بديعة، ونوع مـن السحر يدلُّ على رسوخ القدم في البلاغة، وتمكّن الذهن من البراعة، وإن لم يكن كذلك لم يعد من أنواع البديع والقرائح تختلف فيه وتتفاوت»[٨٤٨].

وفضلاً عن دلالته على حذق الشاعر كذلك فإنّه يدلُّ على «قوّة تصرّفه، وطـول باعـه، واتساع قدرته، من أجل أن الشاعر يضيق عليه نطاق الكلام، ويكون متبعاً للوزن والقافية، فلا توافيه الألفاظ على حسب إرادته»[٨٤٩].

وقد تميّز أبو نواس في حسن تخلّصه كثيراً، وأجاد فيه أيّما إجادة، يقول على سبيل المثال:

تقول التي عن بيتها خـفَّ مـركبي: عزيـزٌ علينـا أن نـراك تـسير
أمـا دون مـصرٍ للغـنى متطلَّـبٌ بلـى إنَّ أسـباب الغـنى لكـثير
فقلـت لهـا واسـتعجلتْها بـوادرٌ جرت فجـرى في جـريهنَّ عـبيرُ

([٨٤٦]) محمد (أثر النزعة العقليّة) ص١٧٥-١٧٦.

([٨٤٧]) الحجوي (البديع في التراث النقدي والبلاغي) ص٣٢٣.

([٨٤٨]) ابن حجة الحموي (خزانة الأدب) ص٣٣١.

([٨٤٩]) الجزري (الجامع الكبير) ص١٨١.

ذريـــني أكثّـــر حاســـديك برحلـــةٍ إلى بلدٍ فيـــه الخـــصيب أمـــيرُ(٨٥٠)

يُلاحظ هنا اللطافة في التخلُّص وعدم شعور القارىء بهذا الانتقال، ويقول في موضع آخر:

سأشكو إلى الفضل بن يحيى بن خالد هواكِ لعلَّ الفضلَ يجمعُ بينـنـــا(٨٥١)

إنَّ هذا الانتقال الذي تمَّ بشكل لطيف بارع جعل الكلام كأنَّما أُفرغ إفراغاً واحداً، وكأنَّ للممدوح صلةً من قريب أو بعيد بالشاعر وشؤونه الخاصّة.

وقد امتدح النقّاد خروج مسلم بن الوليد في وصف الخمرة إلى المدح، وجعلوه مـــن بـــديع خروجه أو تخلّصه من الموضوع إلى الغرض، وهو قوله:

إذا شـــئتما أن تـــسقياني مدامـــةً فلا تقتلاهـــا، كـــل مَيْـــتٍ محـــرَّمُ

خلطنا دمـــاً مـــن كرمـــةٍ بـــدمائنا فأثَّر في الألوان منـــا الـــدَّمَ الـــدمُ

ويقظى ثنيت النوم فيهـــا بـــسكرةٍ لصهباء صرعاها من الـــسكر نُـــوَّمُ

فمن لامني في اللهو أو لام في النّدى أبا حسنٍ زيد الندى فهو ألـــومُ(٨٥٢)

وقد عدَّ النقّاد أبا تمّام من الشعراء الذين حذقوا هذا الفن وجوّدوه وبرعوا فيه، يقول القاضي الجرجاني: «فأمَّا أبو تمّام والمتنبّي فقد ذهبا في التخلّص كـــل مـــذهب، واهتمـــا بـــه كـــل اهتمام»(٨٥٣).

ففي قوله:

ما زُلْتُ عن سُنَنِ الوِدادِ ولا غَـــدَت نفسي على إلـــفٍ سِـــواكَ تَحـــومُ

لا والـــذي هـــو عـــالِمٌ أنَّ النـــوى صبرٌ وأنَّ أبا الحُـــسينِ كَـــريمُ(٨٥٤)

---

(٨٥٠) ديوان أبي نواس ص٤٨١ وخزانة الأدب ص٣٣٠. بوادر: أوائل الدموع.

(٨٥١) ديوان أبي نواس ص٤٧٤.

(٨٥٢) العسكري (الصناعتين) ص٥١٦.

(٨٥٣) الجرجاني (الوساطة) ص٤٨.

يقول ابن حجة: «هذا المخلص مقدم على مخالص البحتري من وجوه: أحدها، التخلّص من النسيب إلى المدح، والثاني حسن الانسجام، والثالث وهو جل القصد: الوثبة في بيت التخلُّص من الشطر الأول إلى الشطر الثاني بأسرع اختلاس»[٨٥٥].

إنَّ براعة أيّ شاعر كانت تظهر في قوّة تخلّصه من صورة فنية إلى أخرى في ظـل مفهـوم الصهر الطبيعي لنسيج القصيدة[٨٥٦] ،وهذا ما نجده عند أبي تمام الذي ينتقل من موضـوع إلى آخر عن طريق الصورة الفنية يقول:

يـا صـاحبيّ تقـصّيا نظريكُمـا ... تريا وجوهَ الأرضِ كيـفَ تَـصَوَّرُ

تريا نهـاراً مشمـساً قـد شـابَهُ ... زهرُ الـرُّبى فكأنّمـا هـو مقمـرُ

خُلُـقٌ أطـلَّ مـن الربيـع كأنَّـهُ ... خُلُقُ الإمامِ وهديُـهُ المتيـسّرُ[٨٥٧]

وكان يلجأ إلى التخلُّص عن طريق المحسّنات البديعيّة ولاسيما الطباق، يقول:

لقد أَنْسَتْ مـساوىءُ كـلِّ دَهْـرٍ ... محاسـنُ أحمـدَ بـنِ أبي دؤاد[٨٥٨]

لقد أحسن أبو تمّام في تخلّصه، كما أحسن معظم المولّدين وتميّزوا بهذه الطريقة عن القدماء، وفضّلهم النقّاد لذلك وأثنوا عليهم.

٣. حسن المقطع:

---

(٨٥٤) ديوان أبي تمام ١٥٢/٢ وخزانة الأدب ص٣٣٢. زلت: تحولت. سنن: طريق. صبر: مر.

(٨٥٥) ابن حجة الحموي (خزانة الأدب) ص٣٣٢.

(٨٥٦) حسين (عمود الشعر) ص١٠٣.

(٨٥٧) ديوان أبي تمّام ٣٣٤/١-٣٣٥ وعيار الشعر ص١٢٢. شابه: خالطه. أطلّ: أندى. المتيسّر: المنتشر.

(٨٥٨) ديوان أبي تمام ٢١٤/١ وتحرير التحبير ص٤٣٦.

وهو الجزء الثالث من أجزاء القصيدة، «وهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع»[٨٥٩]، ويُطلق عليه حُسن الخاتمة، وهو «قليل في أشعار المتقدّمين»[٨٦٠] إلاّ أنَّ قلّته لا تعني عدم وجوده، فقد ذكر أسامة بن منقذ أنَّ «أحسن المقاطع قول تأبّط شرّاً:

لتقرعَنَّ عليَّ السِّنَّ من نَدَمٍ إذا تذكَّرتَ يوماً بعضَ أخلاقي

وقول زهير بن أبي سُلمى:

وأعلمُ عِلمَ اليومِ والأمس قَبلَه ولكنّني عن علمِ ما في غدٍ عمي[٨٦١]

واعتنى به الشعراء المولّدون عنايتهم بالمطلع والتخلُّص، «وكان هذا العمل دليل حذق الشعراء، وإشارة إلى ما كانوا عليه من فطنة، فهذه المواقف هي التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء، والخاتمة من بينها آخر ما يحتفظ به المستمع»[٨٦٢].

أمّا عن كيفية اختتام الشعراء قصائدهم فقد ذكر ابن رشيق ضرورة أن يكون الانتهاء «محكماً؛ لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعدَه أحسنُ منه، وإذا كان أوّل الشعر مفتاحاً له، وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه»[٨٦٣].

وأكّد ابن رشيق ضرورة أن يجعل الشاعر لقصيدته قاعدة فلا يبترها بتراً كما فعل بعض القدماء، يقول: «ومن العرب من يختم القصيدة، فيقطعها والنفس بها متعلّقة، وفيها راغبة مُشتهية، ويبقى الكلام مبتوراً كأنّه لم يتعمَّد جَعْلَه خاتمة: كلُّ ذلك رغبة في أخذ العفو وإسقاط الكُلفة. ألا ترى معلّقة امرىء القيس كيف ختمها بقوله يصف السيل من شدّة المطر:

---

(٨٥٩) ابن رشيق (العمدة) ١/٢٣٩.

(٨٦٠) ابن أبي الإصبع (تحرير التحبير) ص٦١٨.

(٨٦١) ابن منقذ (البديع في نقد الشعر) ص٤٠٢.

(٨٦٢) الفيل (القيم الفنية المستحدثة) ص٣٥٥.

(٨٦٣) ابن رشيق (العمدة) ١/٢٣٩.

كأنَّ السباعَ فيه غرقى عشيَّةً   بأرجائه القُصوى أنابيشُ عُنْصُلِ

فلم يجعل لها قاعدة كما فعل غيره من أصحاب المعلّقات، وهي أفضلهنَّ»[٨٦٤].

كذلك ينبغي أن يكون الاختتام «بمعانٍ سارّة فيما قصد به التهاني والمديح، وبمعانٍ مؤسية فيما قصد به التعازي والرثاء. وكذلك يكون الاختتام في كل غرضٍ بما يناسبه. وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذباً والتأليف جزلاً متناسباً، فإنَّ النفس عند منقطع الكلام تكون متفرّغة لتفقّد ما وقع فيه غير مشتغلة باستئناف شيء آخر»[٨٦٥].

ومن أمثلة هذا الاختتام الذي يشتمل على المعنى البديع واللفظ الحسن المستعذب «قول أبي نواس في خاتمة قصيدة مدح بها الخصيب عامل مصر:

أنت الخصيبُ وهذهِ مصرُ   فتدفّقا فكلاكما بَحْرُ
لا تعقدا بي عن مدى أملي   شيئاً فما لكما به عُذرُ
ويحقُّ لي إذا صرتُ بينكما   ألا يَحُلُّ بساحتي فقرُ[٨٦٦]

إنَّ أبا نواس هنا ختم قصيدته بهذه الألفاظ الحسنة وجعل فكرها «أدخل في المعنى الذي قصد إليه في نظمها»[٨٦٧]، وهذا الأخير من المبادىء المطلوبة من الشاعر في المقطع.

وقد ختم أبو تمّام قصيدة فتح عمّورية بمعنى بديع وتمثيل عجيب يقرّ في النفوس، يقول:

إن كان بين صُرُوف الدهر من رَحِمٍ   موصولةٍ أو ذِمامٍ غيرِ منقضِبِ[٨٦٨]
فبين أيّامِكَ اللاتي نُصِرتَ بها   وبين أيّامِ بدرٍ أقربُ النَّسَبِ
أبقت بني الأصفرِ المصفرِّ كاسمِهِمُ   صُفْرَ الوجوه وجَلَّت أوجهَ العربِ[٨٦٩]

---

(٨٦٤) ابن رشيق (العمدة) ١/٢٤٠.

(٨٦٥) القرطاجني (منهاج البلغاء) ص٣٠٦.

(٨٦٦) ابن أبي الإصبع (تحرير التحبير) ص٦١٨.

(٨٦٧) العسكري (الصناعتين) ص٥٠٣.

(٨٦٨) الذمام: الحرمة. منقضب: منقطع.

فقد عظَّم من شأن انتصار المعتصم، وجعل بين هذا الانتصار ومعركة بدر علاقة قُربى، وهذا من قبيل التعظيم ورفع شأن هذه المعركة، ومعاني أبي تمّام دائماً لا تخلو من الصور البيانية والألفاظ البديعة سواءٌ أكان في المطلع أم في الخاتمة.

ومن صور ختم القصيدة «أن يكرر الشاعر القول في طلب الأعطية، أو يختم قصيدته بالإشارة إلى صفة العطاء دون غيرها»(٨٧٠) وذلك مثل قول أبي نواس في خاتمة مدحه إبراهيم بن عبيد الله:

إلى ابن عُبيد الله حتى لَقينَهُ — على السَّعد لم يزجُرْ لها طير أشأَمِ

فألقت بأجرام الأسرّ، وبرّكتْ — بأبلجَ يندى بالنوال وبالدَّمِ(٨٧١)

ويقول أيضاً في خاتمة مدحه العباس بن عبد الله:

فهو بالمال جوادٌ — وهو بالعرض شحيحُ(٨٧٢)

إنَّ أبا نواس يؤكد على كرم الممدوح عندما وصفهُ بأنّه جواد، كي يحثّه على الأعطية.

ويقول أبو تمّام في خاتمة قصيدة استعطف بها ابن الزيات:

أكابرَنا عطفاً علينا فإنَّنا — بنا ظَمأٌ مُرْدٍ وأنتمْ مناهلُ(٨٧٣)

---

(٨٦٩) ديوان أبي تمام ١٠٤/١ وتحرير التحبير ص٦١٨. رحم: صلة وقرابة. ذمام: عهد. الأصفر: جد ملوك الروم.

(٨٧٠) محمد (أثر النزعة العقلية) ص٩٨.

(٨٧١) ديوان أبي نواس ص٤٨٧. أراد أنَّ النوق عدت حتَّى انتهت إلى الممدوح ونالت الحظ السعيد البين، لم يتزجر عليها الطير لأنّه كان موثوقاً به. وفي البيت الثاني يقول: إنَّ النوق تركت البعير المصاب بالسرر – وهو داء الزور– ونزلت عنده، وهو كريم يفيض على الناس في السلم، ويريق دماء الأعداء في الحرب.

(٨٧٢) ديوان أبي نواس ص٤٣٤.

(٨٧٣) ديوان أبي تمام ٦٠/٢ . تحرير التحبير ص٦١٩. مُرد: مهلك. مناهل: حياض وموارد.

ومن صور اختتام القصيدة ولاسيّما المدحية، والتي دلَّت في الوقت ذاته على تأكيد الأعطية من قبل الممدوح: وصف الشعر «كأن يتحدث الشاعر في آخر مدحته عن قدرته الفنية في إنشاء القصيدة وتضمينها أدق الأساليب الفنية وأروع الصور، وهذا الأمر لم يكن جديداً في حد ذاته، وإنّما الجديد هو تخصيص جزء من أجزاء القصيدة لوصف الشعر، أو التفاخر به»[٨٧٤].

يقول أبو نواس على سبيل المثال:

فدونكها يا فضلُ مني كريمةً ... ثنت لك عطفاً بعد عزّ قيادِ
خليليةٌ في وزنها قطربيةٌ ... نظائرها عند الملوك عتادي
وما ضرها أن لا تعدّ لجرولٍ ... ولا المزني كعبٍ ولا لزيادِ[٨٧٥]

وقد يختتم الشاعر قصيدته بتأكيد أمرٍ تحدَّث عنه في القصيدة، ويُشعر المستمع أنّه أنهى الكلام بإسداء نصيحة، يقول أبو تمّام مخاطباً مالك بن طوق:

لا توقظوا الشرَّ عن قومٍ فقد غَنِيَتْ ... ديارُكم وهي تُدعى موطنَ النِّعَمِ
هذا ابن خالكم يُهدِي نصيحتهُ ... مَنْ يُتَّهمْ فهو فيكُمْ غيرُ متَّهَمِ[٨٧٦]

ومن هذا القبيل أيضاً قوله في خاتمة قصيدة مؤكّداً اعتذاره فيها إلى موسى بن إبراهيم الرَّافقيّ:

فإن يك جُرْمٌ عنَّ أو تكُ هَفْوَةٌ ... على خَطَأ منّي فعذري على عَمْدِ[٨٧٧]

لقد أبدعَ الشعراء المولّدون في مقاطع القصيدة فيما يخصّ اختيارهم الألفاظ الحسنة الرشيقة والمعاني البديعة المتناسبة مع الغرض المقصود من القصيدة – على اختلافٍ فيما بينهم في الفكرة

---

(٨٧٤) محمد (أثر النزعة العقلية) ص٩٩.
(٨٧٥) ديوان أبي نواس ص٤٧٣. جرول: الحطيئة. كعب: كعب بن زهير. زياد: النابغة الذبياني.
(٨٧٦) ديوان أبي تمّام ٩٩/٢ وتحرير التحبير ص٦١٩.
(٨٧٧) ديوان أبي تمّام ٢٩٢/١ وتحرير التحبير ص٦١٩. الجرم: الذنب.

التي يُنهي بها قصيدته – ،وبذلك فقد ربطوها ربطاً منطقيّاً مع الأجزاء الأخرى من القـــصيدة، وكانت للنزعة العقليّة أثرها في هذا الربط كما سبق، فجاءت أفكارهم متسلـــسلة تسلـــسلاً منطقيّاً تعبّر عن الوحدة المتماسكة التي امتازت بها قصيدتهم، وحقّقوا لها ما يُسمَّى بـــ (التحام أجزاء النظم) من خلال هذا الترابط بين المطلع والانتقال والمقطع.

وفي الختام لابدَّ من الإشارة إلى أنَّ صنعة المولّدين في بناء القصيدة وتجديدهم فيها ظهر فيها في الجانب العقلي بشكل واضح، ففي عناصر القصيدة ظهر أثر الصنعة في المعاني مـــن خـــلال توليد المعاني وابتكارها، والاعتماد على الغموض في بعض أشعارهم واستعمال المعاني الفلسفيّة والعلميّة، وظهرت نزعتهم هذه بشكل واضح في أساليب عرضهم المعاني من خلال طرقٍ عدَّة، أهمّها: التضاد الذي يعد من أدوات العقل وبه تزداد المعاني وضوحاً، والتعليل الذي اســـتفادوه من المتكلّمين.

أمّا في الألفاظ، فقد تبدّت صنعتهم في استعمال الألفاظ الرقيقة العذبة السهلة، والنفور مـــن الوحشي الغريب إلاّ بقصد إظهار القدرة على حفظ كلام العـــرب ولاســـيّما في الأراجيـــز، وكذلك استعملوا الألفاظ الأعجميّة على سبيل التملُّح والتظرّف، كما استعملوا ألفاظ الفلسفة والمنطق والعقل والعلوم التي انتشرت في ذلك العصر.

أمّا في مجال الأوزان، فقد استعمل المولّدون الأوزان الخفيفة والمجزوءة التي تناسب الغناء الذي انتشر في ذلك العصر بشكل واسع، وإحياء بعض الأوزان كالمضارع والمقتـــضب والمتـــدارك، واستنباط أوزان جديدة من الدوائر العروضيَّة وهي ما عُرفت باسم (البحور المهملة)، وهـــذه التجديدات كلّها لمناسبة الغناء الذي ارتبط بشعرهم أيّما ارتباط.

وظهرت صنعتهم العقليّة بشكل جلي من خلال الارتباط والتماسك المنطقي الذي أوجدوه بين أجزاء القصيدة (المطلع – التخلّص – المقطع)، فأحسنوا ربط هذه الأجزاء ليكون الـــشعر متلاحم الأجزاء، لتمسي القصيدة على غاية من التسلسل والتدرج والترابط.

الخاتمة ونتائج البحث

بعد أن انتهى البحث بفصوله الخمسة، لابدَّ من تقييد بعض النتائج الأساسيّة التي توصّل إليها:

١. حدّد البحث المعنى المراد من الشعراء المولّدين بأنّهم الشعراء المُحْدَثون، وبيّن السبب في تفضيل كلمة المولّد على المُحْدَث ؛ لشيوع هذه الكلمة على ألسنة النقاد، ولما في كلمة المحدث من التقيّد بالزمن، ولأنّ المُحْدَثين في عصرنا هم الشعراء المعاصرون؛ فهم محدثون بالنسبة إلى زمانهم أمّا بالنسبة إلينا فهم قدماء على نحو ما يرى ابن رشيق الذي عدّ كلّ قديم من الشعراء مُحْدَثاً في زمانه . فضلاً عن اجتماع المعاني كلّها التي اشتمل عليها لفظ (المولّد) في شعراء العصر العبّاسي الأوّل.

٢. كما تمَّ تحديد معنى واضح وشامل للصنعة كما هي في شعر المولّدين الذين أتـى البحـث على ذكرهم، وفصل البحث مفهوم التكلّف عن الصنعة الذي لازمهُ حتى وقت متـأخر، وتـمَّ تصنيف النقاد الذين خلطوا بين هذين المفهومين سواء أكانوا قدماء أم محدثين، وتبيّن أنَّ هـذا الخلط ظهر عند نقاد القرن الثالث أمثال الأصمعي وابن قتيبة والآمدي، كما برز عند المُحْدَثين كشوقي ضيف، أمّا النقاد الذين فصلوا التكلّف من الصنعة فكان التكلّـف يـرادف (التـصنّع، التصنيع...) فهم نقاد القرن الرابع و بعده أمثال القاضي الجرجاني والعسكري وابـن رشـيق وعبد القاهر. وأوضح البحث علاقة البديع بالصنعة، إذ إنَّ كثيراً من النقـاد اسـتعملوا كلمـة الصنعة للدلالة على البديع مثل ابن رشيق. كما تبيّن أنّ المولّدين لجؤوا إلى البـديع وأكثـروا منه بوصفه أداةً من أدوات الصنعة والتجويد والتنقيح، فانتهى البحث إلـى المعنـى المحـدّد للصنعة التي غدت مذهباً في شعر المولّدين فيما تحمله من معنى التنقيح، واسـتعمال ألـوان البديع ومأأثّرت في شعرهم أيّما تأثير، سواءٌ في الشكل أم في المضمون.

٣. درس البحث أهمّ خصائص الصنعة وهي البديع بوصفه وسيلة وأداة، واستنتج بعد دراسـة الجناس والطباق عند المولَّدين أنَّ معظم هؤلاء الشعراء يستعملون المحسّنات البديعيّة من أجل الزخرف، كي تتميّز صنعتهم من الشعراء القدماء الذين يأتون بالبديع عن طبع من دون قصد. كما بيّن البحث أنَّ الشعراء المولّدين أنفسهم يختلفون في استعمالهم البديع مـن حيـث القلّـة والكثرة والوضوح والغموض،كما التزم البحث بالتسلسل التاريخي للشعراء كي يوضّح الفروق بين شاعرٍ وآخر، وتطوّر استعمال هذا اللون عند الشعراء ووصوله إلى مرحلةٍ كـان فيهـا غاية لا وسيلة، ولاسيّما عند أبي تمّام ، هذا الشاعر الذي استخدم الطباق استعمالاً فلسفيّاً وغيّر من طبيعة الأشياء وحقيقتها بفضل ما أورثته الحضارة والفلسفة الجديدة من أفكار وتناقضات، فجعل من الطباق وسيلة من وسائل نقل آثار هذه الفلسفة وطبيعة التفكير الذي ساد في عصره وانتشار النزعة العقليّة آنذاك.

٤. أكّد البحث أنَّ صنعة المولّدين بما فيها من تنقيح وتثقيف أدّت إلى تغيير بعـض الثوابـت سواء في الشكل أم في المضمون، أي الخروج على عمود الشعر في معظم عناصره.

٥. إنَّ هذه الصنعة بما تحمله من تغيير بعض الثوابت أسهمت أيّما إسهام في تطـوّر الـشعر تطوّراً واضحاً على صعيد الألفاظ والمعاني والأوزان و الإطار الخارجي للقصيدة وتبيَّن فـي

بعض هذه العناصر أثر صنعة المولّدين العقليّة، وتمَّ دراسة هذه القضايا في البحث،ولا نــزعم في النهاية أنَّ البحث قد استوفى كلَّ جوانبه، وإنَّما حاولنا ذلك.

والله وليّ التوفيق

ثبت المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (الموازنة بين الطائيين). تح: السيد أحمد صقر، ط٢، دار المعارف – مصر ١٣٩٢هـ-١٩٧٢م.
- ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن الأثير الجزري (الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور). تح: مصطفى جواد – جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي ١٣٧٥هـ-١٩٥٦م.
- إبراهيم، طه أحمد (تاريخ النقد الأدبي عند العرب). دار الحكمة ١٩٧٢م.
- ابن أبي الإصبع المصري (تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر). تح: حفني محمد شرف – وزارة الأوقاف – القاهرة ١٩٩٥م.
- الأزهري (تهذيب اللغة) تح: يعقوب عبد النبي، الدار المصريّة للتأليف، د.ت.
- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد (الأغاني). تح: إبراهيم الأبياري، طبعة دار الشعب ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م.

(الأغاني) شرحه وكتب هوامشه: عبد أ. علي مهنا، ط٢، دار الفكر، د.ت.

- الأصمعي، عبد الملك بن قريب (فحولة الشعراء). تح: المستشرق: ش. تورّي، ط٢، دار الكتاب الجديد، بيروت ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م.
- الأنباري، أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري (اللُّمْعَة في صنعة الشعر). تح: صلاح الدين محمد الهادي، ط١، مؤسسة المدينة للصحافة (دار العلم) بجدة ١٩٩٣م.
- بدوي، أحمد أحمد (أسس النقد الأدبي عند العرب). دار نهضة مصر. د.ت.
- بدوي، عبده (أبو تمام وقضية التجديد في الشعر). الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م.
- ابن برد، بشار (ديوانه). تح: إحسان عبّاس، ط١، دار صادر – بيروت ٢٠٠٠م.

- بروكلمان، كارل (تاريخ الأدب العربي). تر: عبد الحليم النجـــار، دار المعـــارف بمـــصر ١٩٦١م.
- البغدادي، أبو طاهر محمد بن حيدر (قانون البلاغة). تح: محـــسن غيّـــاض عجيـــل، ط١، مؤسسة الرسالة – بيروت ١٤٠١هـــ-١٩٨١م.
- البغدادي، عبد القادر (خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب). ط١، دار صادر، بـــيروت، د.ت.
- بكار، يوسف حسين (بناء القصيدة في النقد العربي القديم). ط٢، دار الأندلس – بـــيروت ١٤٠٣هـــ-١٩٨٣م.
- بكري، عطا (دراسات في الشعر العربي). مطبعة الإرشاد – بغداد ١٩٦٧م.
- البهبيتي، نجيب محمّد (تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري). ط٤، دار الفكر، د.ت.
- بوبو، مسعود (دراسات في اللغة). مطبعة ابن حيّان – دمشق، ١٤٠٤هـــ-١٩٨٤م.
- بوّز، فارس (تاريخ العرب في الأندلس). منشورات جامعة دمشق ١٤١٦هـــ-١٩٩٥م.
- البوشيخي، الشاهد (مصطلحات نقديّة وبلاغيّة في كتاب البيان والتبيُّن للجاحظ). ط١، دار الآفاق الجديدة – بيروت ١٤٠٢هـــ-١٩٨٢م.
- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ديوانه). تح: محيي الدين صـــبحي. ط١، دار صـــادر – بيروت ١٩٩٧م.
- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى (قواعد الشعر). تح: محمد عبد المنعم خفاجي. ط١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر ١٣٦٧هـــ-١٩٤٨م.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (البيان والتبيين). تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، د.ت.

(الحيوان). تح: عبد السلام هارون، ط١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٣٥٦هـــ-١٩٣٨م.

(الحيوان). تح: عبد السلام هارون. دار الجيل – بيروت ١٤١٦هـــ-١٩٩٦م.

- جاسم، ثائر حسن (الإبداع الشعري في النقد العربي إلى نهاية القرن السابع الهجري). ط١، دار الرائد العربي، بيروت ١٤٠٧هـــ-١٩٨٧م.

- الجرجاني، عبد القاهر (أسرار البلاغة). تح: محمود محمد شاكر، ط١، دار المدني بجدة ١٤١٢هـ-١٩٩١م.
- الجرجاني، علي بن عبد العزيز (الوساطة بين المتنبي وخصومه). تح: محمد أبو الفضل إبراهيم – علي محمّد البجاوي، ط٣، دار إحياء الكتب العربية. د.ت.
- ابن جعفر، قدامة (نقد الشعر). تح: كمال مصطفى. ط٣، مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٣٩٨هـ-١٩٧٨م.
- الجمحي، ابن سلاّم (طبقات فحول الشعراء). تح: محمود محمد شاكر. مطبعة المدني بجدة، د.ت.
- الجندي، درويش (ظاهرة التكسُّب وأثرها في الشعر العربي ونقده). دار نهضة مصر ١٩٧٠م.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان. تح: محمد علي النجار. ط٢، دار الهدى للطباعة – بيروت، د.ت.
- الجوهري، إسماعيل بن حمّاد (تاج اللُّغة وصحاح العربيّة). تح: أحمد عبد الغفور عطار، ط٢، دار العلم للملايين – بيروت ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م.
- الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر (حليّة المحاضرة في صناعة الشعر). تح: جعفر الكتاني، دار الرشيد – الجمهورية العراية ١٩٧٩م.
- الحجوي، محمّد (البديع في التراث النقدي والبلاغي). ط١، م. خالد بن الوليد، دمشق ١٩٩٦م.
- الحديدي، عبد اللطيف محمد السيد (الخصومة بين القدماء والمحدثين في العصر العباسي الأول). ط١، دار السعادة للطباعة ١٤١٦هـ-١٩٩٥م.
- حسن، إبراهيم حسن (تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي: العصر العبّاسي الأوّل). ط٧، ج٢، مكتبة النهضة المسصرية ١٩٦٤م.
- حسين، عبد الكريم محمد (عمود الشعر). ط١، دار النمير – دمشق ٢٠٠٣م.
- الحسيني، محمد محمد (أبو تمام وموازنة الآمدي). قدم له: عائشة عبد الرحمن، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – القاهرة ١٩٦٧م.
- الحصري القيرواني، أبو إسحق إبراهيم بن علي (زهر الآداب وثمر الألباب).تح:علي محمد البجاوي، ط٢،دار إحياء الكتب العربية- مصر، د.ت .
- الحموي، ابن حجة (خزانة الأدب وغاية الأرب). شرح: عصام شعيتو، ط٢، دار ومكتبة الهلال – بيروت ١٩٩١م.

- الخفاجي، عبد الله بن سنان (سر الفصاحة). ط١، دار الكتب العلمية ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.
- خفاجي، محمد عبد المنعم (الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي). دار الجيل – بيروت ١٤١٠هـ-١٩٩٠م.
(الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري). رابطة الأدب الحديث، د.ت.
- ابن خلدون، عبد الرحمن (مقدمة ابن خلدون). مطبعة التقدّم – مصر. د.ت.
- خليل، حلمي (المولّد في العربيّة). ط٢، دار النهضة العربية – بيروت، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.
- الداية، فايز (الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري). ط١، دار الملاّح ١٩٧٨م.
- درودش، مصطفى (خطاب الطبع والصنعة: رؤية نقدية في المنهج والأصول). اتحاد الكتّاب العرب – دمشق ٢٠٠٥م.
- ديك الجن (ديوانه) مطبعة الفجر الحديثة – حمص ١٩٦٥م.
- الرافعي، مصطفى صادق (تاريخ آداب العرب). أخرجه: محمد سعيد العريان. ط١، مطبعة الاستقامة ١٣٥٩هـ-١٩٤٠م.
- ربداوي، محمود (التيارات والمذاهب الفنية في الأدب العباسي). مطبعة الإنشاء – دمشق ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.
(الفن والصنعة في مذهب أبي تمّام). المكتب الإسلامي ١٣٩١هـ-١٩٧١م.
- ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده). تح: محمد محيي الدين عبد الحميد. ط٥، دار الجيل – بيروت ١٤٠١هـ-١٩٨١م.
(قراضة الذهب في نقد أشعار العرب). تح: الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع ١٩٧٢م.
- رضا، يوسف محمد (معجم العربيّة الكلاسيكيّة والمعاصرة)، ط١، مكتبة لبنان ناشرون – لبنان ٢٠٠٦م.
- الرقيق، حافظ (شعر التجديد في القرن الثاني الهجري). ط١، دار صامد – المطبعة المغربية ٢٠٠٣م.
- الزمخشري، محمود بن عمر (أساس البلاغة). دار الكتب المصرية – القاهرة ١٣٤١هـ-١٩٢٢م.

- الزبيدي، محمد مرتضى (تاج العروس من جواهر القاموس). منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت، د.ت.
- الزيدي، توفيق (عمود الشعر في قراءة السنة الشعرية عند العرب). الدار العربية للكتاب ١٩٩٣م.

(مفهوم الأدبية في التراث النقدي). سراس للنشر – تونس ١٩٨٥م.

- سالم، السيد عبد العزيز (تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس) دار المعارف – لبنان ١٩٦٢م.
- السامرّائي، يونس أحمد (شعراء عبّاسيّون). ط٢، مكتبة النهضة العربية – بيروت ١٩٩٠م.
- السكاكي، يوسف بن أبي بكر محمّد بن علي (مفتاح العلوم). ضبطه وكتب هوامشه: نعيم زرزور، ط٢، دار الكتب العلمية – بيروت ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.
- سلاّم، محمد زغلول (تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري). دار المعارف – الاسكندرية، د.ت.
- ابن سلمة، أبو طالب المفضّل بن سلمة بن عاصم (الفاخر). تح: عبد العليم الطحاوي، ط١، دار إحياء الكتب العربيّة ١٣٨٠هـ-١٩٦٠م.
- ابن سيده، علي بن إسماعيل (المحكم والمحيط الأعظم) تح: مصطفى السقا وحسين نصّار، ط١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ١٣٧٧هـ-١٩٥٨م.
- السيوطي، جلال الدين (المزهر في علوم اللغة وأنواعها). تح: محمد أحمد جاد المولى بك – محمد أبو الفضل إبراهيم – علي البجاوي، ط١، دار إحياء الكتب العربيّة د.ت.
- الشدياق، أحمد فارس (الجاسوس على القاموس). مطبعة الجوائب – القسطنطينية ١٢٩٩هـ.
- الشعلان، عبد العزيز بن عبد الرحمن (قضايا النقد الأدبي في مقدّمة شرح الحماسة – للمرزوقي). ط١، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م.
- الشكعة، مصطفى (الشعر والشعراء في العصر العباسي). ط٥، دار العلم للملايين – بيروت ١٩٨٠م.
- شيخون، محمود السيّد (الاستعارة). ط٢، مكتبة الكليات الأزهرية – القاهرة ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م.
- الصاوي، أحمد عبد السيد (مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين). منشأة المعارف بالإسكندريّة – ١٩٨٨م.

- الصولي، أبو بكر محمّد بن يحيى (أخبار أبي تمّام). تح: خليل محمود عساكر – محمد عبده عزام – نظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة – بيروت د.ت.
- ضيف، شوقي (الفن ومذاهبه). ط٤، منشورات جامعة البعث ١٩٨٩م-١٩٩٠م.
- ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد (عيار الشعر). تح: عباس عبد الساتر. ط٢، دار الكتب العلميّة، ٢٠٠٥م.

(عيار الشعر). تح:عبد العزيز بن ناصر المانع.اتحادالكتاب العرب-دمشق ٢٠٠٥م .

- طبانة، بدوي (معجم البلاغة العربيّة). ط١، منشورات جامعة طرابلس ١٣٩٥هـ-١٩٧٥م.
- طلعت، محمّد (غاية الإرب في صناعات شعر العرب). ط٢، مطبعة هندية – مصر ١٣١٦هـ-١٨٩٨م.
- الطيب، عبد الله (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها). ط٢، دار الفكر – بيروت ١٩٧٠م.
- ظاظا، حسن (كلام العرب). دار النهضة العربية ١٩٧٦م.
- العاكوب، عيسى علي (العاطفة والإبداع الشعري) ط١، دار الفكر – دمشق ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م.

(التفكير النقدي عند العرب) ط١، دار الفكر – دمشق ١٩٩٧م.

- عبّاس، إحسان (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) ط١، منشورات دار مجلة الثقافة ١٩٨٦م.
- عبد الحافظ، صلاح (الصنعة الفنية في شعر المتنبي) ط١، دار المعارف – القاهرة ١٩٨٣م.
- عبد الرحيم، مصطفى عليّان (تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري). ط٢، مؤسسة الرسالة ١٤٠٧هـ-١٩٨٦م.
- عبد العال، عبد السلام عبد الحفيظ (نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي). دار الفكر العربي د.ت.
- أبو العتاهية (ديوانه) تح: شكري فيصل. دار الملاّح للطباعة – دمشق – د.ت.
- عزّام، محمّد (مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي). وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٥م.
- العسكري، أبو هلال (ديوان المعاني). عالم الكتب. د.ت.

(الصناعتين). تح: مفيد قميحة. ط١، دار الباز للطباعة، ١٤٠١هـ-١٩٨١م.

- عطبة، عبد الرحمن (تطور الشعر في بلاد الشام في القرنين الثاني والثالث الهجريين) منشورات جامعة الفاتح – طرابلس، ليبيا ١٣٩٨هـ-١٩٧٨م.
- عطيّة، عبد الهادي عبد الله (ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي). دار المعرفة الجامعيّة – الاسكندريّة ١٩٩٠م.
- علوش، سعيد (معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة). ط١، دار الكتاب اللبناني – بيروت ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.
- العلوي، المظفر بن الفضل (نضرة الإغريض في نصرة القريض). تح: نهى عارف الحسن، ط٢، دار صادر – بيروت ١٤١٦هـ-١٩٩٥م.
- ابن أبي عون (التشبيهات). عُني بتصحيحه: محمد عبد المعيد خان، مطبعة جامعة كامبردج ١٣٦٩هـ-١٩٥٠م.
- عيد، رجاء (التجديد الموسيقي في الشعر العربي). دار المعارف بالاسكندريّة. د.ت.
(المذهب البديعي في الشعر والنقد). دار المعارف بالاسكندريّة. د.ت.
- غاليم، محمد (التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم). ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب ١٩٨٧م.
- غركان، رحمن (مقوّمات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق). منشورات اتحاد الكتّاب العرب – دمشق ٢٠٠٤م.
- فرّوخ، عمر (تاريخ الأدب العربي). ط٤، دار العلم للملايين ١٤٠١هـ-١٩٨١م.
- فشل، أحمد أحمد (علم البديع: رؤية جديدة). دار المعارف – القاهرة ١٩٩٦م.
- الفقي، عصام الدين عبد الرؤوف (تاريخ المغرب والأندلس). مكتبة نهضة الشرق – جامعة القاهرة ١٩٨٤م.
- فك، يوهان (العربيّة). تر: رمضان عبد التوّاب، مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م.
- فهمي، عزيز (المقارنة بين الشعر الأموي والعباسي في العصر العباسي). تح: محمد قنديل البقلي. دار المعارف د.ت.
- الفيروزآبادي (القاموس المحيط). دار الفكر – بيروت ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.
- فيصل، شكري (المجتمعات الإسلاميّة في القرن الأوّل). ط٣، دار العلم للملايين – بيروت ١٩٧٣م.
- ابن قتيبة (تأويل مختلف الحديث). ط١، مطبعة كردستان العلمية – مصر ١٣٢٦هـ.

(الشعر والشعراء). تح: أحمد محمد شاكر،ط٢،دار الحديث – القاهرة، ١٤٢٧هـ–٢٠٠٦م.

- القرطاجنّي، حازم (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط٢، دار الغرب الإسلامي ١٩٨١م.
- قصّاب، وليد (قضيّة عمود الشعر في النقد العربي القديم). ط١، دار العلوم – الرياض ١٩٨٠م.
- كبّابة، وحيد صبحي (الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي). منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٧م.
- الكلاعي، محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي الأندلسي (إحكام صنعة الكلام). تح: محمّد رضوان الداية. دار الثقافة – بيروت ١٩٦٦م.
- لاشين، عبد الفتاح (الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام). دار المعارف – القاهرة د.ت.
- متز، آدم (الحضارة الإسلاميّة). تر: محمّد عبد الهادي أبو ريدة. ط٢، لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ١٣٦٦هـ–١٩٤٧م.
- مجمع اللغة العربيّة (المعجم الوسيط). ط٣، ١٩٩٣م.
- مجموعة من المؤلفين (المنجد في اللغة العربية المعاصرة). ط١، دار المشرق – بيروت ٢٠٠٠م.
- محمد، أحمد علي (أثر النزعة العقليّة في القصيدة العربيّة) ط١، قطري بن الفجاءة للنشر، الدوحة، السيروان للطباعة – دمشق ١٤١٣هـ–١٩٩٣م.
- المدني، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني (أنوار الربيع في أنواع البديع) تح: شاكر هادي شكر، ط١، مطبعة النعمان – النجف الأشرف ١٣٨٩هـ–١٩٦٩م.
- المرزباني، محمد بن عمران بن موسى (الموشَّح). تح: علي محمّد البجاوي. دار نهضة مصر ١٣٨٥هـ–١٩٦٥م.
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (شرح ديوان الحماسة). تح: أحمد أمين – عبد السلام هارون. ط١، دار الجيل – بيروت ١٤١١هـ–١٩٩١م.

(شرح ديوان الحماسة). ط٢، مطبعة لجنة التأليف والترجمة – القاهرة – ١٣٨٧هـ–١٩٦٧م.

- مصطفى، محمود (الأدب العربي وتاريخه في العصر العباسي). مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ١٣٥٦هـ-١٩٣٧م.
- مطلوب، أحمد (معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها). ط١، الدار العربيّة للموسوعات – بيروت ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.
(معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها). ط٢، مكتبة لبنان ناشرون ١٤١٤هـ-١٩٩٣م.
- ابن المعتز (طبقات الشعراء). تح: عبد السّتّار أحمد فرّاج. ط٢، دار المعارف بمصر د.ت.
- المعري، أبو العلاء (الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ). تح: محمود حسن زناتي، ط١، مطبعة حجازي بالقاهرة ١٣٥٦هـ-١٩٣٨م.
- المغربي، عبد القادر (الاشتقاق والتعريب). ط٢، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٦٦هـ-١٩٤٧م.
- مفتاح، محمد (تحليل الخطاب الشعري – استراتيجيّة التناص). ط١، دار التنوير – بيروت ١٩٨٥م.
- المفضّل الضبّي (المفضّليّات). تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط٣، دار المعارف ١٩٦٤م.
- ابن منظور، محمد بن مكرم (لسان العرب). ط١، دار صادر – بيروت ١٣٧٤هـ-١٩٥٥م.
- ابن منقذ، أسامة (البديع في البديع في نقد الشعر). تح: عبد أ. علي مهنا، ط١، دار الكتب العلميّة، بيروت ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.
- المهزَمي، أبو هفان عبد الله بن أحمد بن حرب (أخبار أبي نواس). تح: عبد الستار أحمد فرّاج، دار مصر للطباعة د.ت.
- ناصف، مصطفى (نظرية المعنى في النقد العربي). ط٢، دار الأندلس، ١٤٠١هـ-١٩٨١م.
- الناقوري، إدريس (المصطلح النقدي في نقد الشعر). ط٢، المنشأة العامة للنشر والتوزيع – طرابلس ١٣٩٤هـ-١٩٨٤م.
- نجم، وديعة طه (الشعر في الحاضرة العباسية). ط١، شركة كاظمة – الكويت ١٩٧٧م.
- النمري، منصور (ديوانه). تح: الطيب العشاش. دار المعارف – دمشق ١٤٠١هـ-١٩٨١م.
- أبو نواس، الحسن بن هانىء (ديوانه). تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٣٧٢هـ-١٩٥٣م.

- هدّارة، محمّد مصطفى (اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري). ط٢، دار المعارف بمصر ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م.
- ابن هرمة، إبراهيم بن هرمة القرشي (ديوانه). تح: محمّد نفّاع – حسين عطوان. مطبوعات مجمع اللغة العربيّة بدمشق، ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م.
- الهمياوي، محمّد (الطبع والصنعة في الشعر). مكتبة النهضة المصرية – القاهرة ١٩٣٩م.
- وافي، علي عبد الواحد (فقه اللغة). ط١، دار نهضة مصر، الفجالة – القاهرة د.ت.
- ابن الوليد، مسلم (شرح ديوان صريع الغواني). تح: سامي الدهان. ط٣، دار المعارف د.ت.
- ابن وكيع التنيسي (المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره). تح: محمد رضوان الداية، دار ابن قتيبة، د.ت.
- ابن وهب الكاتب، إسحاق (البرهان في وجوه البيان) تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط١، ١٣٨٧هـ-١٩٦٧م.
- اليافي، عبد الكريم (دراسات فنية في الأدب العربي). ط١، د.م، ١٣٨٢هـ-١٩٦٣م.
- يعقوب، إميل. بركة، بسّام شيخاني، مي (قاموس المصطلحات اللغويّة والأدبيّة). ط١، دار العلم للملايين ١٩٨٧م.

الرسائل الجامعية

- حمدان، ابتسام أحمد (الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي الأوّل) رسالة ماجستير – جامعة تشرين ١٩٩٥.
- السد، نور الدين (التطوّر الفني للقصيدة العربيّة في العصر العباسي الأوّل). رسالة ماجستير – جامعة حلب ١٩٨٧م.
- العابد، إبراهيم أحمد (مذهب البديع في شعر مسلم بن الوليد وأثره في حركة التجديد). رسالة ماجستير – بإشراف د. عصام قصبجي، جامعة حلب ١٤٢٤هـ-٢٠٠٤م.
- سيرجية، سيرين (مقومات البنية الفنية في الشعر المحدث في العصر العباسي). رسالة دكتوراة – جامعة حلب ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م.
- كبّابة – وحيد (نظرية الطبع والصنعة في النقد العربي القديم). رسالة دكتوراة – جامعة دمشق ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م.

المجلات العربية

- مجمع اللغة العربيّة: دمشق. ج٤، المجلد الثامن والسبعون.
- مجلة نزوى،بحث (رؤيـة خاصـة حـول الـدوائر العروضـية):خلفـان بـن ناصـر الجابري، ع٣١،الأردن،١٤٢٩ هـ -٢٠٠٠م.

AL-Ba'ath University

Faculty Of Letters and Humanities

Department Of Arabic Language

Craftsmanship at the modern poets in the first Ebbasian era

Supervised by

Doctor Ahmad Ali-Muhammad

Submitted by

Nawal Al-Abrash

Craftsmanship at the modern poets in the first Ebbasian era

Craftsmanship is one of the most important concepts that are included in this

research. Critics had tackled this concept in various connotations , and this research is trying to authenticate this concept so that it will help discover artistic and stylistic qualities of the modern who had a white hand in developing poetry in the first Ebbasian era. One of the most important qualities of those modern poets is that they used to revise the poem according to the rules of ornating. Another quality is the unfamiliar use of poetry elements like: Simile, metaphor, vocabulary, meter and the external form of the poem. The task of the simile at the modern poets has been completely different comparing to the ancient poets. In ancient poetry, the use of the simile aimed at providing clarification and bringing the two parts of the simile together Whereas in modern poetry, the main aim is spacing between the two parts of the simile especially at Bashaar This change has caused a lot of incomprehensibility and obscuring in many similes.

Concerning the metaphor, the modern poets have gone too far from the sign and this is why they were vey ambiguous in their metaphor especially Abi-Tammam. This is why ambiguity has been a phenomenon among the modern poets, and this ambiguity caused hints enrichment and

variation in the connotations. Their effect in the intentions ha been very clear; they added to the meanings and invented many of them. They were also influenced by philosophy when presenting intentions, so they used many ways such as explaining and contradiction.

Concerning the vocabulary they used the smooth words and avoided the strange ones, they concentrated on the foreign vocabulary, philosophical and mental words.

Concerning the meter, singing had a great effect in renewing the meters using light and divided meters, animating some meters, contriving others.

The effect of the craftsmanship seems very clear through linking between the elements of the external frame of the poet.(Introduction-Syllable).Due to their way of thinking they could link those parts logically and achieve what is called cohesion between parts of systems. As a result we can see that this craftsmanship has influenced the form and content of the poetry and its development in the first Ebbasian era.